Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Digitized by Google

Digitized by Google

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM WAETZOLDT

BAND 50

MIT 45 ABBILDUNGEN IM TEXT

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN / LEIPZIG 1929

Digitized by Google

FINE ARTS
N
3
.R42
V.50

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10

Digitized by Google

INHALT

Seite

Beenken, Hermann, Dürer Fälschungen? Eine Beweinungsscheibe in Wien und die grüne Passion. (Mit 3 Abbildungen) 112

Bombe, Walter, Raffaels Teppiche und Pieter van Aelst 15

Brinkmann, A. E., Ein Jugendbildnis G. L. Berninis. (Mit 2 Abbildungen) 130

Budde, Illa, Einige unbekannte Zeichnungen des Peter Paul Rubens. (Mit 7 Abbildungen) 29

Dobschütz, E., von, Die Bekehrung des Paulus. (Mit 9 Abbildungen) 87

Dreyfuß, Heinrich, Über eine Zeichnung: „Die Söhne nach der Leiche des Vaters schießend" in der Bremer Kunsthalle. Ein Beitrag zur Analyse des Dürer'schen Jugendstils 266

Haupt zu Preetz, Richard, Der Bogen bei den nördlichen Germanen 260

Justi, Ludwig, Das Jagdbild des Velazquez in der Londoner National Gallery. (Mit 1 Abbildung) 255

Karlinger, Hans, Zum Problem der Chronologie in der romanischen Plastik Altbayerns. (Eine Erwiderung) 33

Krautheimer, Richard, Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien 49

Lenz, Oskar, Über das Verhältnis der frühmittelalterlichen zur antiken Terenzillustration. (Mit 8 Abbildungen) 181

Neumeyer, Alfred, Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom. (Mit 9 Abbildungen) 64

Noack, Friedrich, Kunstpflege und Kunstbesitz der Familie Borghese 191

Semrau, Max †, Notiz zu Ghiberti 151

Waetzoldt, Wilhelm, Wilhelm von Bode 1

Wittkower, Rudolf, Ein Bozzetto des Bildhauers Lorenzo Ottoni im Museo Petriano zu Rom. (Mit 3 Abbildungen) 6

Literatur 39, 81, 134, 155, 232, 271

Register 279

Digitized by Google

Digitized by Google

WILHELM VON BODE

VON

WILHELM WAETZOLDT

Am 1. März ist Wilhelm von Bode gestorben. Vier Tage später war sein Sarg in der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums aufgebahrt. In den Ansprachen bei der Trauerfeier wurde das Bild der Persönlichkeit Bodes heraufbeschworen, sein Werk gewürdigt, sein Ruhm verkündet, Freunde, Schüler und Verehrer riefen dem Toten Worte des Dankes und des Abschieds nach.

Das Hinscheiden des ehemaligen Generaldirektors der Staatlichen Museen Preußens hat ein Weltecho gefunden. Staunend erlebten wir, daß ein Mann des Geistes Popularität besessen hat überall auf der Erde, wo es gebildete und für künstlerische Dinge empfängliche Menschen gibt. Welche Leistung hat diese Resonanz errungen? Woraus erklärt es sich, daß der „Dr. Bode", wie ihn das Ausland zu nennen pflegte, zum Inbegriff des großen Kunstfachmannes, zum Typus des Museumsleiters von internationaler Geltung werden konnte, in einer Zeit, die doch, weiß Gott, nicht die stillen Männer der Wissenschaft mit öffentlicher Anerkennung zu verwöhnen pflegt?

Die Antwort liegt in dem Außerordentlichen der Persönlichkeit Bodes und in dem Außergewöhnlichen seines Lebenswerkes. Bode war umwittert vom Zauber eines bedeutenden Menschen. Niemand — ob Freund, ob Gegner — konnte sich dem Eindruck entziehen, daß ein Mann von großem Format mit genialen Zügen vor ihm stand: ganz heißes Temperament unter der kühlen Hülle des Norddeutschen, ganz Willen bei aller Labilität des Gefühlslebens, besessen von der einen Idee: dem Dienst an den Berliner Museen.

Diese Einseitigkeit in Bodes Lebensinteressen verlieh ihm die Stoßkraft bei der Durchsetzung seiner Pläne. Seine gestaltende, vom Verstande nur mühsam gebändigte Phantasie zeigte ihm die Ziele eher als den Weg, sein Dämon ließ ihn nur Freunde oder Todfeinde erkennen, Niederlagen oder Hindernisse konnten ihm nicht viel anhaben, weil seine Lebensenergie mit über normales Menschenmaß hinausgehenden Zeiträumen zu rechnen pflegte. Da nun die Welt im Grunde reich an Durchschnittsnaturen, arm aber an „Kerlen" ist, wuchs allmählich Bodes menschliche Figur über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus und wurde allgemein sichtbar. Dazu trug freilich wesentlich bei, daß Bodes Beruf sich nicht in der Stille, sondern halb schon in der Öffentlichkeit abspielt. Das Museum, jedenfalls das moderne von internationaler Prägung, ist eine Bühne, auf der sich alle wichtigen Ereignisse vor den Augen der gebildeten

Digitized by Google

Welt vollziehen. Und gerade Bode besaß eine Reihe von Eigenschaften, die überall auf der Erde als Kennzeichen musealer Weltmeisterschaft betrachtet werden.

Der internationale Ruhm Bodes ruht auf seiner Kennerschaft. Seine Autorität als Kenner gab ihm die gefährliche Macht, mit dem Gutachten Werte zu schaffen und Werte zu vernichten. Für die Welt der Sammler und Händler bedeutete sein Urteil nicht nur wissenschaftliche Feststellung von Autor und Entstehungszeit eines Kunstwerkes, sondern gleichzeitig wirtschaftlichen Gewinn oder Verlust. Wie bei der Betätigung des Kennertums in Bildbestimmung und Bildkritik ein irrationales Moment entscheidend mitspricht, so gründet sich auch die Bewertung der sog. „Expertise" auf etwas Irrationales: nämlich auf den Glauben an das Auge des Kenners.

Durchaus verständlich daher, daß es in dieser helldunklen Atmosphäre zu Spannungen kommen mußte, die sich gelegentlich, wie etwa im Streit um die Echtheit der Flora-Büste, geräuschvoll entladen haben. Aber die Fehlgriffe, die Bode, wie jeder aktive Mensch, getan haben wird, mindern nicht die ungewöhnliche Größe seiner Kennerschaft. Diese ist ein sehr verwickeltes seelisch-geistiges Vermögen. Eingeborene Empfänglichkeit und Empfindlichkeit für anschaulische Werte, für Farben und Formen, mitgebrachter Instinkt für gut und schlecht in der Kunst, ein durch Gewöhnung und Übung bis an die Grenze des Wunderbaren entwickeltes Gedächtnis für den Stil bestimmter Meister und ein durch Vergleich zahlloser Einzelstücke immer mehr verfeinertes Unterscheidungsvermögen — diese mannigfachen Begabungen und Fähigkeiten verbinden sich im wahren Kenner zu dem psychischen Organ, mit dem er arbeitet. Es ist der Kompaß, nach dem der Kenner den Kurs seines Museums zwischen den Klippen des Minderwertigen und Zweifelhaften hindurchsteuert auf die hohen Werte hin.

In jeder genialen kunstkennerischen Entdeckung sind zwei Elemente untrennbar verbunden; Instinkt und Wissen. Kennertum, das produktiv sein will, muß mit Wissenschaft verbunden sein. Aus der ständigen Wechselwirkung zwischen Forschen und Sammeln, Erwerbung und wissenschaftlicher Bearbeitung erwächst erst die eigentliche Leistung des Museumsmannes. Das Wissen um die Geschichte der Kunst und der Künstler führt zum Finden, Gefundenes wiederum regt an zum Forschen. Die deutschen Museen sind stets stolz darauf gewesen, nicht nur Schatzkammern für Kunstwerke, sondern kunstgeschichtliche Forschungsinstitute zu sein. Sie können der Kenner nicht entbehren, — aber diese Kenner wollen und sollen zugleich Gelehrte sein. Bode war in hervorragendem Maße beides.

Um 1870 — Bode war 26 Jahre alt — setzt seine wissenschaftliche Produktion ein. Die ersten kunstgeschichtlichen Themen sind: Jan van Meer der Ältere, David Teniers, Adriaen van Ostade, Franz Hals und seine Schule. Bode, der typische Niedersachse, hat sich immer wieder zu den Niederländern hingezogen gefühlt: ihre Sachlichkeit und kühle Meisterlichkeit sprach ihn verwandt an. Den Großmeistern der holländischen Schule: Hals, Rembrandt, den Belgiern Rubens und van Dyck sind Bücher und Aufsätze gewidmet. Der zweite Lieblingsarbeitsplatz ist die italienische Kunst. Nicht nur die Malerei der Venezianer und Florentiner, auch die toskanische Plastik, italienische Möbel, Majoliken und Medaillen. Die anderen Seiten von Bodes

Digitized by Google

Wesen: sein unbeschränkter Individualismus, seine Freude am großen Stil in Kunst und Leben, schließlich die Condottiere-Züge in seinem Charakter prädestinierten ihn gleichsam zum Sammler und Erforscher italienischer Renaissancewerte.

Im Felde der deutschen Kunst ist die literarische und organisatorische Vorbereitung des „Deutschen Museums" Bodes eigentliche Großtat. Als Wissenschaftler hatte er schon 1887 mit seiner „Geschichte der deutschen Plastik" die Bahn für neue Forschungszweige gebrochen und einen Grundstein zu dem Aufbau einer deutschen Kunstgeschichte gelegt, für den seitdem von allen Seiten das wissenschaftliche Material zusammengetragen wird.

Die Vielseitigkeit der Interessen Bodes, des Gelehrten, spiegelt sich auch wider in den Themen der Aufsätze, die er zwischen 1883 und 1928 für das „Repertorium" geschrieben hat. Benedetto da Majanos Jugendwerke, Bilder von Correggio und Verrocchio vertreten die italienische Kunstsphäre, Albert Cuyp, Ferdinand Bol, Gerhard Terborch, Vermeer van Delft, Hercules Seghers und Adriaen Brouwer die niederländische Welt. Bodes Nekrologe über Julius Meyer (1894), Conrad Fiedler (1895) und Louis Courajod (1896) sind auf diesen Blättern erschienen. Seine letzten Artikel waren als Glieder einer geplanten Aufsatzreihe gedacht, in der die kunsthistorische Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel von heute vor den Augen der wissenschaftlichen Fachleute ausgebreitet und zur Diskussion gestellt werden sollte. — Auch in diesen Zeitschriftenarbeiten zeigte sich die für Bodes Wirksamkeit charakteristische Verbindung und wechselseitige Durchdringung von Museums-, Ausstellungs- und Kunsthandels-Praxis und gelehrter kunstgeschichtlicher Forschung.

Um den Stamm der grundlegenden kunstgeschichtlichen Arbeiten Bodes über deutsche, niederländische, italienische und orientalische Kunst rankt sich die unübersehbare Fülle der Aufsätze und Arbeiten verschiedener Art und verschiedenen Umfanges zu Museumsfragen, über öffentliche und private Sammlungen, Ausstellungen und Versteigerungen und schließlich die Zeit- und Streitliteratur. Bei allem Umfang seiner literarischen Produktion, für die etwa das Verzeichnis der bis 1915 erschienenen Schriften Bodes mit seinen 515 Nummern einen Maßstab gibt, war er doch kein Mann der Feder, kein kontemplativer Schreibtischmensch, sondern eine aktive Natur, der Handeln über Schreiben, Praxis über Theorie ging, eine Persönlichkeit, die sich im musealen Bereich wohler fühlte als im akademischen.

Museumsmann zu sein, war Bodes Glück und Stolz. Sein Wunsch, im Dienste zu sterben, ist dem 83jährigen erfüllt worden, der bis zum letzten Tage mit der Leitung seiner Lieblingsschöpfung, der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, betraut geblieben ist. In das Reich der Museen, das Bode jahrzehntelang wie ein absoluter Herrscher regiert hat, war er einst — sozusagen durch eine Nebentür — eingezogen. Denn er gehörte noch jener Generation an, die über ein anderes Fach hinweg den Weg zur Kunstgeschichte gefunden hat. Der alte Justi kam von der Philosophie, Jacob Burckhardt von der Theologie her, Schnaase und Bode waren Juristen, ehe sie Kunsthistoriker wurden. Als der junge herzoglich braunschweigische Auditor Bode, innerem Drange folgend, sich entschloß, von der Jurisprudenz zur Kunst umzusatteln, gab es in Deutschland einen wissenschaftlichen Museumsbetrieb erst in Anfängen.

Digitized by Google

Der Berliner Galeriedirektor Waagen war der einzige kunstgeschichtliche Fachmann an einem deutschen Museum. Statt in Hörsälen hatte Bode in Museen, statt auf der Universität auf Reisen, statt in Bibliotheken in Kupferstichkabinetten sich für das Fach vorbereitet, in das er 1872 eintrat, um ihm 57 Jahre lang anzugehören und es wie kein zweiter populär zu machen.

Was ist aber das eigentliche Werk Bodes, des Museumsleiters? Zunächst einmal: er hat den Berliner Staatlichen Museen eine bestimmte Physiognomie gegeben. Im Gegensatz zu anderen und älteren Sammlungen sind die Preußischen — 1830 als öffentliche Museen gegründet — nicht so sehr Repräsentation fürstlichen Geschmackes als vielmehr Ausdruck wissenschaftlichen Sammelgeistes. Nicht die sog. „Perlen" machen ihre Bedeutung aus, sondern ihre kunstgeschichtliche Geschlossensheit. Diesen Sondercharakter der Berliner Sammlungen, besonders der Gemäldegalerie, hat Bode anerkannt, gepflegt und weiterentwickelt. Seine Erwerbungspolitik war nicht allein geleitet vom Streben nach Werken höchsten Ranges, sondern auch von dem Willen, die großen historischen Entwicklungslinien in den Staatlichen Sammlungen möglichst deutlich in Erscheinung treten zu lassen. Das unverwechselbare geistige Gesicht, das die Berliner Museen besitzen, verdanken sie in erster Linie Bodes Sammeleifer.

Das Zweite, nicht minder wichtige war: die Angliederung neuer Sammelgebiete und Museumsabteilungen an den alten Kern der Kunstschätze des Preußischen Königshauses. Bodes Weitblick erkannte eher als andere die kommende Bedeutung z. B. der orientalischen und asiatischen Kunst. Er schuf die Anfänge der islamischen und der ostasiatischen Kunstabteilungen, ohne auf einem dieser Spezialgebiete als Fachmann im engeren Sinne gelten zu können. Innerhalb seines persönlichen Arbeitsbereichs der niederländischen, italienischen und deutschen Kunst ergänzte Bode die von ihm übernommenen Bestände durch Ankäufe, durch Heranziehung von Leihgaben und durch Geschenke auf das großartigste. Bodes Aktivität gelang es, den provinziellen Charakter der Berliner Gemäldesammlung allmählich umzuwandeln zum Stil großer europäischer Galerien.

Drittens: Bode hat den äußeren Rahmen der Berliner Museen erweitert. Er trug sich stets und bis an sein Ende mit Bauprojekten, auch darin den großen italienischen Renaissanceherren ähnlich. Seine Schöpfung und sein Lieblingskind war das 1904 eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum, das ihm Residenz und Heimat, Lebensinhalt und Werkstatt geworden ist. Bodes vielleicht genialster Baugedanke aber war die Errichtung einer musealen Baugruppe in Dahlem für die völker- und kunstgeschichtlichen Sammlungen Asiens, Afrikas, Amerikas und Ozeaniens. Es sollte, vor den Toren Berlins, in unmittelbarer Nachbarschaft der wissenschaftlichen Institute der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft und der Universität ein völlig neuer Typus des Völkerkunde-Museums entstehen. Die Ungunst der Kriegs- und Nachkriegsjahre hat die Durchführung des Gesamtplanes verhindert. Nur das für Asien bestimmte Haus konnte gebaut, mußte aber schließlich für die Lehr- und Studiensammlungen aller Abteilungen des Berliner Museums für Völkerkunde eingerichtet werden.

Digitized by Google

Wenige Jahre nach der Vollendung des Kaiser-Friedrich-Museums — 1907 — entwarf Bode die ersten organisatorischen Pläne für die Neubauten der Museen auf der Museumsinsel. Hier, im Herzen der Stadt, zwischen Schinkels Altem Museum und Ihnes Museumsbau, sollte Raum geschaffen werden für das überfüllte ägyptische Museum, für die provisorisch untergebrachten Altarreliefs von Pergamon und für ein Museum, das es — so wie es Bode vorschwebte — wiederum noch nirgends gab: für ein „Deutsches Museum". Zwanzig Jahre lang hat Bode an der Verwirklichung dieser grandiosen Projekte mitgearbeitet. Seine ganze Sehnsucht galt der Vollendung der Bauten Messels, und es liegt Tragik darin, daß Bode kurz vor dem Ziel zusammenbrechen mußte. Wenn wir im nächsten Jahre — zur Jahrhundertfeier der Berliner Museen — die Neubauten auf der Museumsinsel eröffnen werden, so wird sein Name auf allen Lippen schweben.

Vom Mittelpunkt der Gemäldegalerie ausgehend hat Bodes Wirken in der Periode seiner größten Kraft- und Machtentfaltung immer weitere Kreise gezogen. Mit der Gründung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins schuf er sich eine stets hilfsbereite Schutztruppe von Sammlern, Gönnern und Freunden, die seine Ankaufspolitik tatkräftig unterstützten und ergänzten. Die großen privaten Kunstsammler verpflichtete Bode sich durch mancherlei Hilfe und Beratung, er stützte den Kunsthandel bei seinem Bemühen, auf wissenschaftlich gesicherter Basis zu arbeiten und kontrollierte den internationalen Kunstmarkt jahrzehntelang.

Die innere Voraussetzung für Bodes, nach allen Seiten weit ausgreifende Tätigkeit als Kenner, Sammler, Museumsleiter und -Organisator war seine unbändige Vitalität, seine stets mit Impuls und Initiative geladene Natur. Aber alle diese Gaben hätte Bode nicht oder doch nicht in dieser Freiheit entfalten können, wäre sein Aufstieg nicht in eine Zeit gefallen, deren geistige Struktur und deren wirtschaftlicher Aufbau seiner Arbeit besonders günstig waren. Es sind die vier Jahrzehnte zwischen 1870 und 1914, die Epoche zwischen Reichsgründung und Weltkrieg. 1872 trat Bode in die Berliner Museen ein, 1880 wurde er Direktor, 1890 übernahm er die Leitung der Gemäldegalerie, von 1906 bis 1920 ist er Generaldirektor gewesen. In diesem Zeitraum wurde das Deutschland Bismarcks zur Weltmacht, die philologischen Methoden beherrschten das geisteswissenschaftliche Denken, imperialistisches Wollen leitete das politische Handeln. Bode gehörte seiner ganzen Art nach in die Zeit des Kaiserreichs, politischer und wirtschaftlicher Großmachtstellung, auch in die Periode der Expansion und der „Gründer". Bodes Lebens- und Kunstanschauungen, besonders auch seine Architekturvorstellungen, wurzeln in dem geistigen Boden der vorausgegangenen Generationen. Von hier aus gesehen werden sie erst ganz verständlich. Nur sehr schwer hat sich Bode hineingefunden in die durch Krieg und Nachkriegszeiten von Grund aus veränderten politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse. Sein Stolz als Deutscher litt unter dem Geschick seines Vaterlandes und seine an Ellbogenfreiheit und Atemraum gewöhnte Natur fühlte sich in den letzten zehn schweren Jahren auf Schritt und Tritt beengt. Es war eigentlich nur der Gedanke an die Museumsneubauten und ihre herannahende Vollendung, der ihn über vieles hinwegtröstete und mit Lebensenergie erfüllte. Die Logik der Geschichte hätte verlangt, daß Bode dies aus seinem

Digitized by Google

Geiste und im Geiste seiner Generation entstandene große Werk auch selbst noch der Öffentlichkeit hätte übergeben können.

Nun muß ein jüngeres, in mancher Hinsicht anders fühlendes, denkendes und wollendes Geschlecht von Kunsthistorikern Bodes Erbe übernehmen und seine Werte für ein neues Deutschland fruchtbar machen.

Bodes Optimismus ließ ihn nicht viel hinter sich, sondern vorwärts sehen. — Ihm nachfolgen heißt ein Gleiches tun.

EIN BOZZETTO DES BILDHAUERS LORENZO OTTONI IM MUSEO PETRIANO ZU ROM

VON

RUDOLF WITTKOWER

Mit 3 Abbildungen

In dem im Frühjahr 1925 eröffneten Museo Petriano befindet sich ein Bozzetto, der weder im Katalog der Sammlung aufgeführt wird noch seinen Meister, seine ursprüngliche Bestimmung und seine Schicksale durch irgendwelche Anhaltspunkte verrät [1]).

Schon die Ergänzung des arg beschädigten Stückes stößt auf nicht geringe Schwierigkeiten. Die Linksrichtung und Neigung des Kopfes kann man jedoch vermittelst des übriggebliebenen Halsansatzes rekonstruieren. Die Linke ist über dem Handgelenk gebrochen, während vom rechten Arm nur das Stück des wagerecht gestreckten Oberarms erhalten ist, das vom Gewand bedeckt wird. Mit diesem Arm ist auch ein ehemals hinter ihm senkrecht fallendes Gewandstück verloren gegangen, dessen Bruchstellen man feststellen kann. Die Lage der Oberarmmuskeln läßt erkennen, daß der rechte Unterarm erhoben war. Dieses Motiv kann nur durch eine Stütze Sinn erhalten.

Auf der Suche nach einer großfigurigen Ausführung dieses so rekonstruierten Modells begibt man sich nach S. Peter, da sich das Museum ausschließlich mit der Geschichte und den Geschicken der Basilika beschäftigen soll. Aber für keine der vielen Statuen auf der Fassade, in den Nischen, auf den Portiken ist der Bozzetto bestimmt.

Die stilistische Analyse führt zu einer Ansetzung des Modells um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert. Erst mit dem Ende des Jahrhunderts, mit der Reaktion

[1]) Höhe 55,5 cm. Hellrot gebrannte Terrakotta. Rückseite unbearbeitet und hohl gelassen. Am Sockel und den Übergängen von den Seiten zur Rückseite Spuren der knetenden Hand; über die Schauseite laufen die feinen Rillen des Modellierholzes dahin. Es fehlen der Kopf, linke Hand, rechter Arm, Teile des Gewands. Kleinere Beschädigungen am linken Bein, Brüche des rechten Fußes und Bruch des Sockels mit linkem Fuß.

Digitized by Google

auf Berninis phantastischen, vergeistigten und sehr persönlichen Altersstil und mit dem Auftreten französischer Bildhauer in Rom werden solche Werke möglich, in denen alle formalen Eroberungen des 17. Jahrhunderts, wie das starke kurvige Hervorwölben des Leibes, das über Leib und Arm geführte wuchtige Mantelmotiv aufgegriffen, aber mit einer gewissen klassizistischen Strenge verwendet sind. Für den gemäßigten Barock eines Algardi ist das Stück letzten Endes zu unpersönlich und zu kühl, für das spätere 18. Jahrhundert dagegen zu plastisch empfunden, zu schwer und zu erfüllt von barockem Pathos.

Nur die Arbeit eines Künstlers, der in engem Kontakt mit S. Peter stand, kann aus den Magazinen der Kirche wieder hervorgeholt werden. Bei der Durchsicht der Meister, die um die Jahrhundertwende für S. Peter tätig waren, gelang es, den Autor des Modells festzustellen. Es ist Lorenzo Ottoni, für dessen kolossale Statue eines hl. Taddaeus im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano der Bozzetto bestimmt war [2]).

Im Modell sind Körperstellung, Bewegung und Gewandmotiv grundsätzlich festgelegt. Der Ergänzungsversuch der Terrakotta erfährt jetzt seine Bestätigung. Nur in Einzelheiten der Durcharbeitung unterscheidet sich die Marmorstatue von dem Bozzetto. Eine bedeutendere Veränderung findet man rechterhand: das im Bozzetto auch vorn über den Arm fallende Mantelende bleibt in der Ausführung fort, um dem verunklärenden Barockmotiv gegenüber das antike Motiv der Diagonal- und Steilfalte zur Geltung kommen zu lassen. Die so deutliche Unterscheidung von anliegendem Untergewand und tief faltigem schweren Mantel tritt im Bozzetto noch nicht klar hervor. Alle Faltensäume sind im Entwurf gerundeter, weniger kantig und eckig. Auf Einzelheiten, vor allem in der Modellierung des Gewandes, hat der Künstler es nicht abgesehen. Das Modell war nur als vorbereitende Skizze geschaffen worden. In ihm wurde nach vorausgegangenen Zeichnungen der Gedanke in feste Form gebannt; nur auf die großzügige Festlegung der Motive kam es an. Wie so häufig im Barock gibt man dem lebensvoll geformten Entwurf den Vorzug vor der endgültigen Ausführung, deren Bewegung weniger einheitlich und deren Oberfläche trocken ist.

Eine Umschau ermöglicht es erst, das hier behandelte Werk in seinem historischen Zusammenhang zu erfassen. Lorenzo Ottoni gehört zu den meist beschäftigten Bildhauern im letzten Viertel des 17. und ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Man begegnet seinen Werken überall in Italien von Mantua bis Neapel. In seinen Marmorwerken kann man die Entwicklung von der hochbarocken Tradition zur klassizistischen Erstarrung verfolgen. Anders bei seinen Stuckdekorationen. Die bedeutendste dekorative Leistung — vielleicht des frühen 18. Jahrhunderts in Rom überhaupt — sind seine Allegorien über den Chor- und Querschiffsarkaden von S. Peter. Hier lernt man Ottoni von seiner besten Seite kennen. In ihrer dekorativen Einordnung in die Architektur sind diese mächtigen Figuren ganz dem Geiste des römischen Barock entsprungen, eine bodenständige, noch in voller Entwicklung stehende Dekorationskunst, die im Sinne der älteren Figuren über den Mittelschiffsarkaden geschaffen ist. Ottoni bringt damit ein seit der Vollendung des Maderna-Baus bestehendes Programm zum

[2]) Zu allen im Text erwähnten Arbeiten des Ottoni siehe das Verzeichnis seiner Werke.

Digitized by Google

Abschluß. Deutlich verfolgt man hier, wie die gedrungenen Körper mit den im Verhältnis großen Köpfen, sich strecken und dehnen und in den schlankeren und fein-

1. Lorenzo Ottoni, Bozzetto für den Taddaeus. Rom, Museo Petriano.

gliedrigen Typus des 18. Jahrhunderts überleiten. Zur persönlichen Entwicklung des Ottoni gehört es weiter, wenn zugleich die Gestalten vom flachen Relief stärker ins Vollrelief übergehen, in ihren Bewegungen lebendiger werden und sich kräftiger überschneiden, das Gewand reicher bewegt und differenzierter wird.

Digitized by Google

Bei allen ähnlichen Aufgaben kleineren Maßstabes zeigt sich Ottoni als ein mit dem Hochbarock noch eng verknüpfter Stuckdekorateur, den mehr die gründliche

2. Lorenzo Ottoni, Bozzetto für den Taddaeus. Rom, Museo Petriano.

Schulung und das seiner Zeit eingeborene Stilgefühl auf die Höhe künstlerisch-dekorativer Leistungen von Rang heben als persönliche Genialität und eigene Initiative.

In seinen Marmorwerken versucht Ottoni, der Antike möglichst nahe zu kommen. Das Motiv des Taddaeus ist aus den Antikensammlungen wohl bekannt. Als Beispiele

Digitized by Google

seien genannt der Clodio Albino in der Galleria delle Statue (Nr. 248) des Vatikans und der Domitian des Braccio Nuovo (Nr. 129). Auch kommt es nicht selten ganz ähnlich bei weiblichen Statuen vor wie etwa bei der Juno des Braccio Nuovo [1]). Gerade die klassizistische Veränderung des Überwurfs in der Marmorausführung des Taddaeus beweist, daß Ottoni hier im Gegensatz zu dem Bozzetto nach einem neuen regulierenden Prinzip verfuhr.

Die Bedeutung, die bei dieser Entwicklung den französischen Bildhauern zukommt, läßt sich durch einen Bericht von La Teulière, dem Direktor der französischen Akademie in Rom, an Villacerf vom 25. März 1692 [2]) beleuchten, der in eine für das damalige Leben und Treiben der Künstler in Rom recht bezeichnende lokale Intrigue einweiht. Von der Congregazione der Fabbrica di San Pietro war dem Ottoni das vakante Atelier Berninis hinter S. Peter zugesprochen worden, um das sich eine Reihe von Künstlern bewarben. Einige Aufträge des Vatikans, bei denen man Ottoni übergeht, veranlassen ihn nach etwa zwei Jahren, das Lokal verärgert räumen zu wollen. Er bespricht die Lage mit seinem besten Freund, dem französischen Bildhauer Théodon, der ihn in seiner Absicht unterstützt. Durch die Intervention seines Mäzen, des Kardinals Cibo, gelingt es ihm, sich frei zu machen. Indessen setzt sich der gute Freund selbst mit der Unterstützung des Kardinals d'Estrée in den Besitz des Ateliers. Es ist bezeichnend, daß dieses berühmte Atelier nun an einen Franzosen überging. Ottoni ist übrigens an verschiedenen Unternehmungen gemeinsam mit Théodon tätig und fertigte für dessen bekannte Gruppe des „Glaubens" am Ignatiusaltar im Gesù das große Modell.

Sammeln wir noch einmal, was wir zur Charakteristik des Ottoni erfahren konnten. Auf der einen Seite steht der Mann des einfachen Handwerks, der Stuckdekorateur, der Künstler, der sein Bestes in den kollektivistischen Unternehmungen größerer barocker Arrangements gibt, und der die stetige Entwicklung des römischen Hochbarock der siebziger und achtziger Jahre fortsetzt und in die Auffassungsweise und Typik des 18. Jahrhunderts überleitet. Auf der anderen Seite strebt der Marmorplastiker, der Mann der großen Kunst, klassizistischen Idealen zu. Die Antike und die Franzosen gelten als vorbildlich und wegweisend.

Um das Jahr 1700 vollzieht sich die entscheidende Wandlung des römischen Barock. Das formale Pathos, das im 17. Jahrhundert die einzige Form war, die Wirrnisse der menschlichen Seele wiederzugeben, wird nun, da andere Menschen anderen rationelleren Zielen leben, inhaltslos. Es bleibt nur die Form, des alten Gehalts beraubt. Ein rein dekorativ-ornamentales Formgefühl — dem Hochbarock fast un-

[1]) Von diesen Antiken war im 17. und 18. Jahrhundert nur der Domitian bekannt. Er befand sich damals im Palazzo Giustiniani. Die Beispiele der in jener Zeit bekannten Statuen dieses Typus lassen sich jedoch weit vermehren, wie ein Blick in die von Domenico de' Rossi herausgegebene Raccolta di statue antiche e moderne. Roma 1704 (Tfln. 54, 89, 130 usw.) beweist.

Hier darf ein Hinweis auf die Verwandtschaft des Hauptes des Taddaeus mit dem des Tritontorso der Sala delle Statue des Vatikan nicht unerwähnt bleiben. Nicht nur Kopfform, Stirn und Nasenbildung stimmen überein, sondern auch der halb geöffnete Mund, der lange Hals mit den Falten unter dem Kehlkopf und die Behandlung des Haupthaares. Diese Antike kann jedoch nicht als Vorbild gedient haben, da sie erst später gefunden wurde. Es muß hier zweifellos ein ganz ähnliches Original vorgelegen haben.

[2]) Siehe unten Verz. d. Werke.

Digitized by Google

3. Lorenzo Ottoni, Taddaeus. Rom, S. Giovanni in Laterano.

bekannt — bewahrt dem barocken Instrumentar noch langes Leben. Ottoni hat als Marmorplastiker in seinen Spätwerken diese Wandlung vollzogen, die nur aus einer veränderten geistigen Gesamtdisposition zu deuten ist. Indem die Begründung barocker

Digitized by Google

Formensprache von innen heraus aufgegeben wird, muß auch die plastische Auffassung in die dem Intellekt leicht faßbaren Grenzen zurückgeführt werden. So ist der Klassizismus und das Zurückgreifen auf die Antike um 1700 in Rom schon als Vorläufer der großen zwei Generationen später endgültig siegreichen Bewegung zu deuten.

Wie diese Entwicklung die Gemüter ergreift, wie man sich selbst aufgibt und innerlich spaltet, im Handwerk zwar der ehrliche Mittler der Tradition bleibt, aber in der vornehmen und in weiteren Kreisen beachteten und kritisierten Marmorplastik den neuen Ideen sich anschließt, dafür gibt es kaum ein besseres Beispiel als den Stuckdekorateur und den Marmorplastiker in der Person des Lorenzo Ottoni.

Werkverzeichnis.

Eine vita des Lorenzo Ottoni schrieb Pascoli. Sie sollte mit anderen Lebensbeschreibungen in einem nie gedruckten 3. Band seiner „Vite de' pittori .." aufgenommen werden. Heute als Handschrift in der Biblioteca Comunale zu Perugia bewahrt (Abschrift von Walter Bombe in mehreren Exemplaren verbreitet). Aus einer Stelle der vita geht hervor, daß Pascoli noch mit dem Künstler verkehrte. Pascolis Nachrichten über Ottoni erweisen sich auch fast durchweg als richtig, nur herrscht über die Reihenfolge der Werke keine Klarheit, so daß Pascolis Chronologie vielfach berichtigt werden muß. In Zweifelsfällen darf man sich daher nicht ohne weiteres Pascoli anschließen. Ich zitiere im folgenden die Reihenfolge der Werke bei Pascoli als P. 1, P. 2 usw., woraus die Chronologie Pascolis ersichtlich wird.

1648 25. XI. Geburt Lorenzo Ottonis in Rom, Pascoli, Ms.

1658/63 Lehre bei Antonio Giorgetti. Pascoli, Ms. — Giorgetti gehört dem engeren Schülerkreis Berninis an. Vgl. über ihn: Thieme-Becker XIV, p. 80.

1663 Eintritt in die Ferrata-Schule. Pascoli, Ms. Vgl. ferner Pascoli, Vite de' pittori. Roma 1730. I, p. 247 und Baldinucci, Notizie ... ed. 1773. XVIII, p. 176.

1678/85 Aufenthalt in Pesaro. Siehe unten Nr. 3, 4. Über Loreto Rückkehr nach Rom. Pascoli, Ms.

1687 Reise nach Neapel. Siehe unten Nr. 7.

1688 Rom.

1691 Akademiker von S. Luca. Vgl. Orlandi, Abcdario 1753, p. 347.

1692 10. II. Virtuoso del Pantheon. Vgl. Orbaan in Rep. f. Kunstw. XXXVII (1915), p. 49.

1692 Atelierstreit. Siehe oben. — Correspondance des directeurs de l'Académie de France I (1887), p. 268.

Nach 1700 Reise nach Carrara. Siehe Nr. 25.

1702/29 In diesen Jahren ist Ottoni häufig als Preisrichter bei den Wettbewerben der Accademia di S. Luca tätig. Vgl. die Berichte der Concorsi dieser Jahre, soweit sie erschienen sind.

Nach 1729 Fast gänzliche Erblindung. Pascoli, Ms., zufolge konnte er nach dem Relief in Rieti nicht mehr arbeiten.

1736 29. IX. Tod Ottonis. Pascoli, Ms.

---

1. 1675/7 Gesù e Maria. Mittelschiff. Stuckstatuen der Oberwand über dem ersten Grabmal links und rechts. Titi, Ammaestramento di pittura. Roma 1686, p. 352. — Weihe der Kirche laut Inschrift in der Sakristei am 28. I. 1675. — P. 1 begeht einen Irrtum, indem er Ottoni das für Michele Maglia bezeugte Doppelgrab Ercole und Luigi Bolognetti zuschreibt. (Fot. Moscioni 20 173, 20 174).

2. Nach 1675. S. Anna de' Funari. Hauptaltar. Zwei Marmorengel. Verschollen. Titi, l. c. p. 78. — P. 2. — Im Jahre 1675 fanden Veränderungen in der Kirche statt. Vgl. R. Venuti, Roma moderna 1767. II, p. 521. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Kirche zerstört.

3. 1678/84 Pesaro, Ateneo. Überlebensgroßer Marmorkopf Urbans VIII. (Mit moderner Büste aus Blei). Rest einer 1797 zerstörten Ehrenstatue des Papstes, die auf Piazza Maggiore stand. Nach P. 8 Auftrag des Kardinals Francesco Barberini, der während der Arbeit an der Statue starb (1679). Ottoni übersiedelt nach Pesaro, wo er das Werk vollendet. Vgl. bei Pascoli zwei Briefe des Kard. Carlo Barberini vom 23. VII. u. 9. VIII. 1684 aus Rom an Ottoni. — Stich

Digitized by Google

von Giovanni Stefani (1790) mit Ansicht des Platzes und der Statue. Vgl. (Vanzolini), Guida di Pesaro. 1864, p. 165/6.

4. 1684/5 Pesaro, Piazza Maggiore. Restauration des Brunnens. Inschrift rings um das Becken: Federicus de Hondedaeis / Annibal de Abbatibus Oliveriis / Comes Virginius de Almericis / Pisauri patritii aere publico / Ex S. C. ad fontem et aquaeductus delecti / intus restaurarunt elegantius / Laurentio Ottono romano sculptore / anno ab orbe redempto MDCLXXXV. Vgl. (Vanzolini), Guida l. c. p. 144. — P. 9. — Aus dem Brief des Kard. Carlo Barberini vom 23. Juli 1684 (siehe Nr. 3) erhellt, daß die Arbeit in diesem Jahr begonnen wurde. Der Kardinal erteilt die Erlaubnis „per far l'ornamento alla fonte". Der Brunnen in den Formen des späten Cinquecento, aber nach den Worten des Kardinals „un' opera da me incominciata". — Die Tritonen auf Delphinen und die Seepferde sind ohne Zweifel die Hinzufügungen des Ottoni. Vgl. Abb. in Vaccaj, Pesaro 1909 (Italia Artistica 42), p. 76.
5. 1685 Pesaro, Palazzo Publico. Porträtbüste des Kardinals Fabrizio Spada. Verschollen. P. 10.
6. 1686 Rom, Palazzo Barberini. Porträtbüsten. P. 12: „fece i ritratti degli cardinali e del principe nel palazzo". Diese Arbeiten liegen zwischen der Rückkehr aus Pesaro und der Reise nach Neapel. Bisher mit den im Palazzo Barberini vorhandenen Büsten nicht zu identifizieren. Eine Büste des Kardinals Antonio Barberini, deren Autorschaft ich für Ottoni in Anspruch nehmen möchte, befindet sich in der Glyptothek in Kopenhagen Vgl. Muñoz in Arte XX (1917), p. 51.
7. 1687 Neapel. Zwei Marmorfiguren für den Vicerè. P. 13 nennt weder Darstellung noch Bestimmungsort. Nicht festzustellen. Datierung des Neapler Aufenthalts durch die sofort anschließende Arbeit am „Nil".
8. 1687 Neapel. Restaurationen. P. 14: „ritoccò alcune statue ed altre ne istorò". Nicht festzustellen.
9. Nach 1687 Rom, S. Francesco a Ripa, 3. Kap. links. Büste des Kardinals Orazio Mattei auf seinem Grabmal († 1687). Bestimmung nur bei P. 4. Der Inschrift zufolge wurde das Grabmal erst nach dem Tode des Kardinals errichtet (vgl. Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma. IV, 1874, p. 419, Nr. 1028). Pascoli setzt die Entstehung der Büste etwa 10 Jahre früher an. Diese frühe Datierung ist aus stilkritischen Gründen ansprechend. (Fot. Anderson 20 833.)
10. 1688/92 Paris, Tuilleriengarten (?), Marmorkopie des antiken „Nil". Correspondance des directeurs I, S. 172, 181, 297, 309. Briefe von La Teulière an Villacerf. — P. 15.
11. 1689 Mantua, Palazzo Ducale. Marmorporträt der Duchessa Madre della Mirandola. P. 16 publiziert einen Brief des Duca della Mirandola an Ottoni vom 12. August 1689, demzufolge das Stück in Mantua erwartet wird. Vgl. Fraschetti, Il Bernini 1900, p. 404 m. Abb., der den Kopf für Meißelarbeit Berninis hält. (Fot. Alinari 18 663).
12. 1689 Mantua, Palazzo Ducale. Marmorporträt einer Prinzessin aus dem Hause della Mirandola. Signiert: Lorenzo Ottoni Ro. F. — P. 17 läßt wohl mit Recht diesen Auftrag auf die „duchessa consorte" dem Porträt der Duchessa Madre direkt folgen. Die Ausführung ist trotz der Signatur nicht ganz eigenhändig. — Vgl. auch Fraschetti, l. c., p. 404 m. Abb. (Fot. Alinari 18 662.)
13. Nach 1689. Rieti, Dom, Kap. der hl. Barbara (4. Kap. links). Vier Marmorheilige: S. Francesco, S. Prosdomico, S. Nicola di Bari, B. Colomba. — P. 18: vor der Ernennung zum Akademiker von S. Luca erwähnt.
14. 1692. Modellherstellung für Théodons Gruppe der Fede am Ignatiusaltar im Gesù. Correspondance des directeurs I, p. 269 u. 352, II, p. 198.
15. 1692/94 Großes Stuckmodell der Fede für die Taufkapelle von S. Peter. Die Unternehmung wurde nachher fallen gelassen. Ebd. I, p. 269, 325, 335, 451, 456/7. II, p. 79, 199. Im 18. Jahrhundert ist das Modell im Vatikan. Vgl. Chattard, Nuova descrizione del Vaticano. Roma 1767, I, p. 167. — Heute verschollen.
16. 1694 Rom, Palazzo Montecitorio. Segnender Christus in Medaillon, Marmor (70 cm hoch). Correspondance des directeurs II, p. 66/7, 78. Heute nicht mehr vorhanden.
17. 1694 Rom, Ripa Grande. Überlebensgroße Stuckstatue Christi. Ebd. II, p. 68. Verschollen.
18. 1695 Rom, S. Croce de' Lucchesi. 1. Kap. rechts. Zwei Marmorputten über dem Altar. Posterla in den Aggiunte zu Titi, Nuovo studio di pittura. 1708, p. 24. — Die Kapelle ist laut Inschrift eine Stiftung von 1695.
19. 1695/6 Rom. Gesù, Ignatiuskapelle. Marmorengel der linken Wand, links in der Höhe. Correspondance des directeurs II, p. 192. — P. 6. — Posterla l. c. p. 17.
20. Vor 1700 Rom. Gesù, Ignatiuskapelle. Sitzende Christusstatue über dem Altar (gehört zur Trinität). P. 26: datiert nach dem Taddaeus im Lateran. Die Kapelle war schon 1699 ganz voll-

Digitized by Google

endet. Vgl. Bottari, Raccolta di lettere. Milano 1822/5. II, p. 315/6 und Inschrift von 1700 im Fußboden der Kapelle. — Vgl. auch Nibby, Roma nel 1838. P. moderna I, p. 227. — Posterla, l. c., p. 16 schreibt fälschlich die ganze Trinitätsgruppe Leonardi Reti zu, was auch stilistisch nicht haltbar ist.

21. Um 1700 P. 19—22: Werke, die Pascoli vor dem Taddaeus ansetzt und deren Nachweis nicht mehr gelingt. a) S. Ignazio, Kap. di S. Giuseppe. Engel. — Wahrscheinlich Verwechslung mit den Engeln des Bernardo Ludovisi in der Kapelle des hl. Luigi Gonzaga. b) Forlí, Chiesa della Madonna del Fuoco. Zwei Altarengel. — Die heutige Kirche stammt aus dem Jahr 1818. Vgl. E. Casadei, La Città di Forlì e i suoi dintorni. Forlì 1928, p. 420. c) Büste Clemens' XI. Auftrag Kardinal Bertoni. d) Büste Alexanders VIII. Auftrag Clemens XI.

22. Vor 1702 Rom, S. Peter. Rechtes Seitenschiff, 1. Pfeiler. Zwei Marmorputten am Grabmal der Königin Christine. Durch Inschrift 1702 als vollendet bezeugt. Chattard, l. c. I, p. 42. — P. 7. — Das Grabmal wurde von Carlo Fontana in den neunziger Jahren begonnen.

23. 1700—04 Ebendort. Im Durchgang zur Sakristei rechts. Grabmal des Kardinals Francesco Barberini. Wie die Inschrift bezeugt (v. Forcella VI, 162), wohl bis auf die Büste, schon 1682 entstanden. Diese von der Hand des Ottoni erst unter Clemens XI. Posterla l. c., p. 3. Jedenfalls vor dem Tode des Kardinals Carlo Barberini († 1704). — P. 11: datiert nach der Rückkehr aus Pesaro (also 1686).

24. 1700—08 Kolonnaden vor S. Peter. Drei Figuren. Travertin. Posterla, l. c., unpag. hinter dem Index.

25. 1703—08 S. Giovanni in Laterano. Hauptschiff, 1. Nische rechts. Marmorstatue des Taddäus. Baldeschi, Stato della SS. Chiesa Papale Lateranense nell' anno 1723. Roma 1723, p. 12. Gleich nach seinem Regierungsantritt i. J. 1700 ging Clemens XI. an die Ausschmückung des Lateranmittelschiffs. — Zur Datierung vgl. Diario des Valesio vom 17. V. 1703 in: Arte e Storia XXXV (1916), p. 335 und Posterla, l. c., p. 18 (statt Taddaeus fälschlich Matthias). I. J. 1705 besichtigt der Papst die Modelle (nach Valesio). — Nach P. 23 reiste Ottoni nach Carrara, um den Marmor für sämtliche Statuen auszusuchen. I. J. 1715 waren die Statuen bis auf den Giacomo Maggiore vollendet. Vgl. Correspondance des directeurs IV, p. 412.

26. 1703 S. Silvestro in Capite. Auf der Fassade: S. Silvestro. Travertin. Curletti, Memorie istoriche-critiche d. chiesa di S. Silvestro. Roma 1795, p. 38/9. — Posterla, l. c., p. 28.

27. Nach 1703 S. Maria in Trastevere. Auf der Fassade: S. Giulio. Travertin. Posterla, l. c., p. 5. Nibby, l. c. I, 2, p. 491.

28. Nach 1707 S. Maria in Publicolis, l. Wand. Doppelgrab. Antonio und Hieronima Santacroce. — Bestimmung nur bei P. 5. Antonio starb im Jahre 1707. Nach seinem Tode wurde das Doppelgrab von seinem Sohn und seiner Gattin noch zu deren Lebzeiten gesetzt. Vgl. Inschrift bei Forcella, l. c., IV, p. 455, Nr. 1126.

29. 1708 S. Maria in Campitelli. Kapelle Altieri. Relief des Altars mit Maria, Kind und Joseph in Wolken. Marmor. Posterla p. 17. Nach Erra, Storia dell' imagine e chiesa di S. M. in Campitelli. Roma 1750, p. 66 wurde die Kapelle 1710 vollendet. — P. 3.

30. 1708/21 S. Peter. Vorhalle links: Fortezza. Travertin. — Stuckarbeiten an der Decke der Vorhalle über der Durchfahrt. — Weibliche Allegorien aus Stuck über den Arkaden des Chors und der Seitenschiffe. Gizzi, Breve descrizzione della Basilica Vaticana, Roma 1721, p. 7, 41. Chattard l. c., p. 27, 28. Außerdem vgl. Taja, Descrizione del Pal. Apostolico Vaticano. 1766, p. 342 über Stuckputten des Ottoni in der Galleria delle Carte Geografiche des Vatikans.

31. 1716/7 Montecassino, Abbazia, 4. Klosterhof. Robert Guiscard. Marmorstatue. A. Caravita I codici e le arti a Monte Cassino. 1870. III, p. 521/4: ausführliche Dokumente. — P. 24.

32. Rom. Pantheon. 3. Altar von rechts her. Anna mit der kleinen Maria. Marmor. Überlebensgroß. P. 25: nach dem Taddaeus. — Titi ed. 1763, p. 361. Bei Taja, l. c., p. 340 u. Chattard l. c. II, p. 286 wird das Modell im Vatikan erwähnt (heute verschollen). Stilistisch Spätwerk.

33. 1729 Rieti, Dom. 4. Kap. links. Marmorrelief der Himmelfahrt Mariä mit zwei Putten. Über dem Altar der hl. Barbara. Bei Pascoli 27 als letztes Werk seiner Hand mit Unterstützung eines Gehilfen genannt. Datierung in der Guida des Touring Club, Italia Centrale I (1924), p. 422 auf Grund der archivalischen Forschungen von A. Sacchetti Sassetti. (Vgl. dessen Guida illustrata di Rieti. 1916.)

34. Nicht datierbar. Rom. S. Silvestro in Capite. 2. Kap. links. Über dem Altar Puttengruppe. Marmor. Titi ed. 1763, p. 347. — Pascoli, Vite .. I, p. 261.

Digitized by Google

35. — — S. Maria in Campitelli. Große Kapelle der hl. Anna rechts. Zwei Marmorengel über dem Altar. Nibby l. c. I, 2, p. 359.
36. — — Rom. Palazzo Ruspoli. Marmorbüste eines Kardinals Marescotti. Nach der Tradition des Hauses Ruspoli von Ottoni. Für diese Zuschreibung spricht auch der stilistische Befund.
37. — — Ancona, Palazzo Comunale. Büste Innocenz X. Verschollen. Erwähnt in: Le Pitture .. d'Ancona. 1821, p. 35.

RAFFAELS TEPPICHE UND PIETER VAN AELST

(AUF GRUND DES HANDSCHRIFTLICHEN NACHLASSES VON EUGEN MÜNTZ)

VON

WALTER BOMBE

Als Eugen Müntz, der langjährige Bibliothekar und Lehrer der Kunstgeschichte an der Ecole des Beaux-Arts in Paris, am 30. Oktober 1902 durch einen frühzeitigen Tod mitten aus einer umfangreichen und fruchtbaren Tätigkeit herausgerissen wurde, teilte seine etwa 25 000 Bände umfassende Handbibliothek das Schicksal so vieler anderer Privatbüchereien: sie kam in den Handel und wurde in alle Winde zerstreut. Sein handschriftlicher Nachlaß aber gelangte in die Pariser Nationalbibliothek, wo er seitdem allgemein zugänglich ist. Er umfaßt eine große Anzahl von Urkunden-Abschriften, die Müntz zum Teil selbst aus den Archiven geholt, teils von befreundeten Fachgenossen erhalten hat, Kollektaneen aller Art, Notizen und Auszüge für ein geplantes Künstlerlexikon, insgesamt 20 Foliobände, ferner seinen sorgfältig aufbewahrten und geordneten Briefwechsel mit vielen Hunderten von Freunden, insgesamt 38 Foliobände. Die vorliegende kleine Arbeit versucht, dieses Material für ein eng umgrenztes Gebiet auszuwerten.

* * *

Papst Leo X. wandte sich, wie bekannt, an seinen Lieblingskünstler Raffael, damit ihm dieser die Kartons zu den Bildteppichen liefere, mit denen die Wände der Sixtinischen Kapelle geschmückt werden sollten. Von Gehilfen unterstützt — Vasari nennt den Namen des leicht schaffenden Giovanni di Francesco Pennil genannt il Fattore — entwarf und vollendete der Urbinate in kurzer Zeit die Vorlagen für die Teppichwirker, jene heute in London aufbewahrten Kartons mit Darstellungen von Taten der Apostel. Alsdann wurde ein flandrischer Maler, Barend von Orley, der in der Werkstätte Raffaels verkehrt hatte und damals in seine Heimat zurückkehrte, beauftragt, die Arbeit der Teppichweber zu überwachen. Es war die Wirkerei des Pierre van Edinghen (Enghien) oder Pieter van Aelst, auf welche die Wahl Leos fiel. In Brüssel hatte Pieter van Aelst ein blühendes Atelier, aus dem schon 1497 eine Teppichfolge „a bergiers et bergières et une salectte à personnaiges de bosquillons" für Herzog Philipp den Schönen hervorgegangen war. Die Arbeit begann unter der Leitung des Barend van Orley 1515 oder 1516, und die ersten sieben Teppiche waren Ende 1519 vollendet. Sie bedeckten zum ersten Male die Wände der Sixtinischen Kapelle am 26. Dezember 1519 und gaben den Verehrern und Gegnern Raffaels Anlaß zu Kundgebungen der verschiedensten Art. Der römische Korrespondent des Venezianer Kunstfreundes Marc-Antonio Michiel dürfte wohl die Meinung der Mehrheit wiedergegeben haben, als er am 27. Dezember nach Venedig berichtete: „Am verflossenen Weihnachtsfeste hat der Papst in seiner Kapelle sieben Teppiche ausgestellt (der achte war noch nicht vollendet), die im Westen (in Flandern) ausgeführt worden waren. Man bezeichnet sie als das schönste Werk, das in dieser Kunstgattung bis auf unsere Tage geschaffen worden ist, trotz der Berühmtheit der anderen Teppiche im Vorzimmer Papst Julius' II., derer im Besitze des Markgrafen von Mantua nach den Kartons des Mantegna, und der Teppiche der Könige Alfonso und Federigo von Neapel. Die Zeichnungen zu diesen Teppichen hat Raffael von Urbino ausgeführt, der ausgezeichnete Maler, der vom Papst 100 Dukaten für jeden Teppich erhielt. Seide und Gold hat man dafür in großen Mengen aufgewendet. Die Webearbeit hat für jedes Stück 1500 Dukaten gekostet, so daß im Ganzen,

[1]) Daß die Teppiche am Stephanstage (26. Dezember) 1519 zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle aufgehängt wurden, erfahren wir auch aus dem Diarium des päpstlichen Zeremonienmeisters Paris de Grassis, Ed. Armellini (Roma 1884), p. 77.

Digitized by Google

wie der Papst selbst gesagt hat, 1600 Dukaten für jeden Teppich aufgewendet wurden, obwohl man glaubt und das Gerücht Verbreitung fand, jeder Teppich habe 2000 Dukaten gekostet."

Die Kartons der Taten der Apostel sind von Raffael eigenhändig ausgeführt worden [1]), wobei er sich nur in geringem Umfange der Hilfe seiner Schüler, vorzugsweise des Fattore, bediente [2]). Der Meister empfing für seine Arbeit mehrere Zahlungen; zunächst eine solche von 300 Dukaten am 15. Juni 1515 durch die Fabbrica di S. Pietro, dann eine weitere von 134 Dukaten am 20. Dezember 1516. Es ist wohl möglich, daß er noch mehr erhalten hat, aber es haben sich bisher keine anderen Zahlungsvermerke gefunden. Weil Papst Leo X. die Teppiche von Anfang an für die sixtinische Kapelle bestimmt hatte, so mußte die Fabbrica di S. Pietro einen Teil der Kosten tragen. Die Ausführung erfolgte durch Pieter van Aelst, denn in dem Kontrakt, dessen Wortlaut wir nach der Niederschrift von Eugène Müntz im Urkunden-Anhang wiedergeben, werden „messer Piero van Aelst e compagnia" als „tapecieri della Santità di Nostro Signore" erwähnt, und noch im Jahre 1532 trägt Pieter van Aelst denselben Titel. Es wird in diesem Kontrakt auch noch einer Teppichfolge gedacht, die einige Zeit vorher übersandt wurde und die ohne Zweifel die Apostelfolge war. Der Name der Stadt Brüssel erscheint nicht in diesen Urkunden; es wird dort nur gesagt, daß die Teppiche nach Antwerpen an den dortigen Vertreter des päpstlichen Stuhles befördert wurden. Wir wissen aber aus Urkundenabschriften, die der Archivar Pinchart an Müntz weitergab, daß Pieter van Aelst in Brüssel und nicht in Antwerpen wohnte.

Die Frage nach dem genauen Zeitpunkt der Vollendung der Teppichfolge läßt sich dahin beantworten, daß ein Inventar Leos X. vom 7. September 1518 noch nicht die Taten der Apostel erwähnt, daß, wie weiter oben erwähnt, (s. Anm. 1) die Teppiche am 26. Dezember 1519 zuerst öffentlich ausgestellt wurden, und daß der Papst sie bei dieser Gelegenheit zum ersten Male ansah. Wenn die Teppiche, wie Passavant glaubt, sich schon im April 1518 in Rom befunden hätten, so müßte man annehmen, daß der kunstsinnige Papst fast zwei Jahre hätte vergehen lassen, ohne sich um sie zu kümmern, was doch äußerst unwahrscheinlich ist [3]). Dazu kommt noch, daß Sebastiano del Piombo in einem Briefe vom 29. Dezember 1519 die Ankunft der Teppiche als neuestes Ereignis vermeldet: „Et credo che la mia tavola (die Auferweckung des Lazarus) sia meglio desegnata che i panni drazi che son venuti da Fiandra".

Die Teppichfolge hatte seltsame Schicksale: Nach dem Tode Leos X. wurde sie einem gewissen Johann Belsser verpfändet, wie Müntz festgestellt hat [4]) und die Plünderung Roms durch die Soldaten Frundsbergs im Jahre 1527 ließ ihr ein noch traurigeres Geschick zu Teil werden: Die Landsknechte Frundsbergs bemächtigten sich ihrer, und eines der Stücke, die Blendung des Elymas, zeigt noch heute die Spuren jener Schreckenstage: Der Teppich ist damals in mehrere Stücke zerschnitten worden, weil die Räuber glaubten, ihn so leichter verkaufen zu können. Nach Passavants Angabe wurde damals nicht nur die Apostelfolge, sondern auch die des Lebens Christi und der Kinderspiele gestohlen und zerstreut. Passavant stützt sich dabei auf eine von Gaye veröffentlichte Notiz [5]), aber eine genaue Durchsicht dieser

---

[1]) „Similmente venne volontà al Papa di far panni ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza, tutti di sua mano, i cartoni coloriti,; i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, vennero a Roma. La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla, ed il pensare come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe, e dato col filo morbidezza alle carni: opera certo piuttosto di miracolo che di arteficio umano, perchè in essi sono acque, animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello. Costò questa opra settanta mila scudi, e si conserva ancora nella capella papale."

Vasari, Ed. Milanesi, (Vita di Raffaello) VIII, p. 47—48.

[2]) (Giovan Francesco Penni, detto il fattore) „fu di grande aiuto a Raffaello a dipignere gran parte de cartoni dei panni d'arazzo della capella del papa e del concistoro, e particolarmente le fregiature."

(Ibidem, VIII, 242, Vita del Fattore.)

[3]) Passavant, Bd. 1, p. 564. Einige von Gaye, Carteggio II p. 222 veröffentlichte Zahlungsvermerke beziehen sich unzweifelhaft auf andere Teppichsendungen, und nicht auf die Taten der Apostel.

[4]) „Die XVII [a] decembris 1521, sede vacante, iste pannus et sequens (der 9. u. 10. Teppich der Folge) de mandato dominorum R[morum] Cardinalium deputatorum fuerunt impignorati et dati et assignati in foreria papae domino Johanni Belsser (Welser?) nomine Bartholomaei et sociorum et (?) Belsser in pignus videlicet quinque millium ducatorum, junctis aliis quinque retroscriptis (die fünf ersten der Folge) manu mea signatis praesentibus R. P. D. Jo. Episcopo Casertanensi" etc. etc.

„Supradicti septem panni manu praefati Rev[di] patris domini Thomae Regis praesentibus suprascriptis fuerunt consignati praefato domino Jo. Belzer quos confessus fuit recepisse furierus."

(Handschriftliche Notiz zu einem Inventar Leos X., s. Müntz, handschriftl. Nachlaß, Paris, Bibl. Nat. Nr. 22390.)

[5]) „1530—31, 13 Dec. Mess. Giovan Francesco da Mantua; diteli che ho la sua, et facto intendere

Digitized by Google

Notiz zeigt, daß es sich hier nicht um die ganze Folge der Apostel, und noch weniger um die beiden anderen Folgen handeln kann, denn ein Angebot von 160 Dukaten für einen solchen Schatz wäre geradezu lächerlich gewesen, da ja der Wert der Teppiche um das Hundertfache höher war. Es handelt sich, wie Müntz wohl mit Recht annimmt, wahrscheinlich um nur ein Stück, etwa einen Teil der Blendung des Elymas.

Sieben der Teppiche scheinen bis zum Jahre 1544 niemals den Vatikan verlassen zu haben, denn ein Inventar von diesem Jahre nennt folgende Stücke: Das Opfer zu Lystra, die Verteilung der Almosen in Gegenwart Petri, den Tempel des Salomo und vier andere Teppiche, deren Darstellung nicht angegeben wird. Die Zurückgabe an Papst Julius III. durch den Connétable Anne de Montmorency im Jahre 1553 bezieht sich nicht, wie Passavant annahm, auf die ganze Folge, sondern nur auf zwei Stücke, nämlich auf den wunderbaren Fischzug und die Predigt des Paulus in Athen [1]). Was den zehnten Teppich betrifft, die Blendung des Elymas, so war dieser schon seit einigen Jahren wieder in den Vatikan zurückgekehrt, aber in dem oben erwähnten sehr schlechten Erhaltungszustande [2]). Einer der Teppiche, die Predigt des Paulus, ist 1528, zugleich mit der Bekehrung des Paulus, bei Giovan Antonio Venier nachweisbar [3]).

Durch mehr als 250 Jahre teilten nunmehr diese Teppiche sich mit den Stanzen und den Logien in die Gunst der Besucher des Vatikans. König Ludwig XIV. ließ sie in Öl kopieren [4]), und diese Kopien, die laut Angabe von Laborde sich heute im Dom zu Meaux befinden [5]), dienten als Vorlage, als in der Pariser Fabrik der Gobelins die noch heute erhaltene Folge angefertigt wurde.

Nachdem Raffaels Teppiche wieder in den Vatikan zurückgekehrt waren, sind sie alljährlich einmal am Fronleichnamstage unter der Vorhalle von St. Peter öffentlich ausgestellt worden. Danach brachte ihnen die französische Revolution neues Unheil: Sie wurden öffentlich versteigert. Aus den zeitgenössischen Urkunden, die Müntz durchforscht hat, ergibt sich mit Bestimmtheit, daß die Teppiche nicht, wie Passavant und andere nach ihm behaupteten, gestohlen, sondern auf einer Versteigerung durch eine Gesellschaft von Schiebern „rechtmäßig" erworben wurden. Diese Gesellschaft von „Brocanteurs", die dem französischen Heere folgte, war ermächtigt, alles, was sie zu erwerben wünschte, zu von ihr selbst festgesetzten Preisen aufzukaufen, während der weniger begehrenswerte Rest den Juden des römischen Ghetto anheimfiel. Als bei der Versteigerung Raffaels Teppiche an die Reihe kamen, forderten die Brocanteurs einen Beamten des Vatikans auf, sie abzuschätzen. Dieser gab an, daß der Wert jedes

---

al papa delli panni, dice sono a Leone, dilche dice sua Santità, che sono di quelli della historia di S. Piero, et di quelli che Raphaello da Urbino fece li cartoni; che per li 160 ducati, chel scrive, li piglierà, altrimenti non li vuole."

(Ibidem, Nr. 22390).

[1]) „Urbe capta partem auleorum a praedonibus distractorum conquisitam Anna Mommorancius gallicae militiae praef. resarciendam atque Julio III. P. M. restituendam curavit 1553". Das Datum 1553 fehlt in der Wiedergabe der Inschrift, die sich bei Cancellieri (Cappelle pontificie e cardinalizie Romae 1790 p. 287 findet. Es ist, wie Müntz angibt, möglich, daß das Datum unter Papst Pius VII. zugefügt wurde, als die Teppiche mit den Taten der Apostel wiederhergestellt wurden, zugleich mit den Inschriften, die gleichfalls sehr beschädigt waren (Müntz, Tapisseries Italiennes, p. 21, Note 2.). Die von Müntz mitgeteilte Notiz aus einem Zusatz-Inventar vom 28. April 1555 im römischen Staatsarchiv ermöglicht eine genaue Datierung: „Panni d'oro doi della cappella, fatti al tempo di Leone X°, li quali forno robbati al saccho di Roma, lo conestabile di Francia li trovo in Constantinopoli molti rotti, li ha fatti racconciar et rimandar' a S. Stà, à di 29 di septembre 1554."

(Inv. c. 102 v. Ibidem, No. 22390.)

[2]) Eine von Müntz mitgeteilte Inventar-Notiz aus dem Jahre 1544 ergibt folgendes:

„Item un quarto d'un panno di cappella di quelli che fece papa Leone X^mo^, che fù rubato al tempo del sacco, tagliato dalli soldati, et rimandato per il supradetto vescovo (del regno di Napoli). Ibidem, Nr. 22390.

[3]) „Li due pezzi de razzo de seda e d'oro, istoriati, l'uno della Conversione de S. Paulo, l'altro della Predicazione, furono fatti far da Papa Leone, con el disegno de Raffaello d'Urbino; uno delli quali desegni, zoè la Conversione, è in man del patriarca d'Aquileia, l'altro è divulgato in stampa."

(Morelli, Notizie d'opere di disegno, p. 73—74).

[4]) Ein Brief Colberts an den Herzog von Chartres besagt Folgendes: „J'ai esté bien ayse de voir, par la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire le 11 du mois passé, que le soin que le sieur Errard a pris de faire copier les tapisseries de Raphael ayt votre approbation."

7. März 1670, Müntz, l. c. p. 21, Note 5.

[5]) Laborde, Renaissance des Arts, Additions au t. 1, p. 970.

Digitized by Google

Teppichs 1200 Piaster betrage. Die Aufkäufer boten anstandshalber 1250 Piaster, und, da kein weiteres Gebot kam, so wurde ihnen die ganze Herrlichkeit für etwa 7000 Goldfiorini zugeschlagen. Bald danach versuchte einer der römischen Konsuln, der große Archäologe Ennio Quirino Visconti, die Teppiche zurückzukaufen, denn trotz der angeblichen Öffentlichkeit der Versteigerung waren die römischen Behörden nicht davon in Kenntnis gesetzt worden, aber die Aufkäufer forderten einen so hohen Preis, daß Visconti wegen des schlechten Standes der Staatskasse auf den Rückkauf verzichten mußte.

Die Teppiche wurde nun, mit Ausnahme des Christus im Limbus, nach Paris gebracht und dort vom Jahre 7 bis zum Jahre 9 (1800 bis 1803) im Louvre öffentlich ausgestellt. Die Verfasser des Kataloges bezeichneten sie sogar in gutem Glauben als Eigentum des Staates, während sie in Wirklichkeit nur eine Leihgabe der Aufkäufergesellschaft waren. Als nun der beabsichtigte Verkauf nicht zustande kam, ergriffen die Aufkäufer, vertreten durch die Herren Coën und Nouvel, wieder Besitz von ihrem Eigentum. Von diesem Augenblick bis zum Jahre 1808, als es Papst Pius VII. gelang, die Teppiche in den Vatikan zurückzuführen, haben wir keinerlei Nachrichten. Die letzten noch fehlenden Stücke wurden auf Befehl des Papstes durch den Kardinal Braschi zurückgekauft.

Diese Schicksale sind an den Teppichen nicht spurlos vorübergegangen; am meisten hat die „Blendung des Elymas" gelitten, deren unteren Teil die Soldaten Frundsbergs 1527 verbrannten, um so das darin enthaltene Gold zu gewinnen. Vielleicht war es ein Glück, daß sich die Plünderer in ihren Hoffnungen so arg enttäuscht sahen, als die dünnen Goldhäutchen, mit denen die einzelnen Fäden überzogen waren, sich in Asche verwandelten, denn so blieben die übrigen Stücke vor dem gleichen Schicksal bewahrt.

Die zehn Teppiche haben die verschiedensten, oft auch ganz falsche Benennungen erhalten. Die gebräuchlichsten und wohl auch richtigsten dürften wohl so lauten: 1. Der wunderbare Fischzug, 2. Die Berufung des Petrus, 3. Die Heilung des Gelähmten, 4. Der Tod des Ananias, 5. Die Blendung des Elymas, 6. Das Opfer zu Lystra, 7. Die Steinigung des Stephanus, 8. Die Bekehrung des Paulus, 9. Paulus auf dem Areopag, 10. Paulus im Gefängnis.

DIE KINDERSPIELE UND DAS PRUNKBETT LEOS X.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Papst Leo X. am 27. Juni 1520 Pieter von Aelst beauftragt, gegen eine Bezahlung von 17600 Dukaten nach Entwürfen des Giovanni da Udine und anderer Künstler eine Folge von Wandteppichen zu fertigen, die Vasari in der Lebensbeschreibung dieses Künstlers in folgender Weise erwähnt: „Giovanni malte die Kartons zu jenen Tapeten und Wandbehängen, die dann in Seide und Gold in Flandern gewebt wurden. Auf diesen sind gewisse Putten, die inmitten bunter, mit den Emblemen Papst Leos X. und mit verschiedenen nach der Natur gezeichneten Tieren zwischen Blumengewinden ihr Spiel treiben; diese seltenen Stücke (cosa rarissima) befinden sich noch heute im Palast" [1]). Die Teppichfolge scheint in der Zeit der französischen Invasion verschwunden zu sein und ist seither nicht wieder aufgefunden worden. Glücklicherweise hat sie Papst Urban VIII. im Jahre 1633 durch den Maler Pietro Paolo de Gubernatis, einen Schüler des Andrea Sacchi, für 120 Scudi kopieren lassen, um danach in der päpstlichen Teppichmanufaktur Kopien herzustellen [2]). Bald darauf, von 1637 bis 1642, fertigte Romanelli im Auftrage des Papstes eine zweite Kopie, die Jacopo della Riviera und nach dessen Tode sein Schwiegersohn Gasparo Rocchi webte [3]). Mit der Bezeichnung: „Giuochi di Putti" (Kinderspiele), wird die Teppichfolge zum ersten Male in dem Inventar Papst Pauls III. von 1544 erwähnt: „Panetti vinti d'oro e seta con giuochi di putti di ale 17½ l'uno, in tutto 351" [4]). Im Besitze der 1903 verstorbenen Prinzessin Mathilde, der Schwester des Prinzen Jérome Bonaparte, hat Müntz acht der Teppiche nach den Kopien aus der Zeit Papst Urbans VIII. entdeckt und erstmalig veröffentlicht, zugleich mit den sonst noch durch Stiche und Zeichnungen bekannt gewordenen Stücken der Folge. Müntz irrte jedoch, als er den oben erwähnten Kontrakt vom 27. Juni 1520 auf die erst 1524 bestellten und 1531 vollendeten Teppiche mit Szenen aus dem Leben Christi bezog, was schon Dollmayr und Ernst Diez richtig gestellt haben [5]). Der Kontrakt von 1520 besagt ausdrücklich, daß 14000 Dukaten an Jachop-

[1]) Vasari, Ed. Milanesi, IV., p. 555.

[2]) Pietro Paolo de Gubernatis wohnte von 1631 bis 1632 bei Andrea Sacchi und wird 1636 in den Akten der Accademia di San Luca als Mitglied erwähnt, von 1633 bis 1635 war er mit G. U. Abbatini für den päpstlichen Hof beschäftigt. Bertolotti, Artisti subalpini in Roma, 1884. — Derselbe, Artisti bolognesi etc. 1886.

[3]) Müntz, Les Tapisseries de Raphael, p. 48. Bibl. Nat. Nouvelles Acquisitions (Mss. Eugène Müntz Nr. 22 390.

[4]) 351 Ale im Quadrat.

[5]) Wiener Jahrbuch, XVI, p. 324 u. ff. Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. 1910, XXXI, p. 30 u. ff.

Digitized by Google

antonio Busini und Jachopo Strozzi für die Lieferung von 1400 Pfund Goldfaden aus Florenz (per la monta di libbre mille quattrocento d'oro filato di Firenze) zu zahlen sind, welche die genannten J. Busini und J. Strozzi an Piero Vanaelst zu liefern versprochen haben. Außerdem werden dem Peter van Aelst 3600 Dukaten versprochen, die er in monatlichen Raten von 100 Dukaten zu empfangen hat, so daß er seinen ganzen Lohn nach drei Jahren bekommen haben müßte. Der ungeheuerlich erscheinende Verbrauch von 1400 Pfund Goldfaden, also durchschnittlich 70 Pfund auf jeden Teppich wird begreiflich, wenn man weiß, daß der ganze Grund golden und alles reich mit Gold durchwirkt war.

Dollmayr, dem wir viele Aufschlüsse über den Kreis der Künstler um Raffael verdanken, irrt jedoch in seiner Annahme, die zwanzig Teppiche mit den Giuochi di Putti seien für das Prunkbett Papst Leos X. bestimmt gewesen, was schon durch den Umfang dieser Folge, mehr als 42 Meter, widerlegt wird. Außerdem hat Müntz aus Inventaren von 1544 und 1555 festgestellt, daß die für das Prunkbett Leos X. bestellten, aber erst unter Clemens VII. ausgeführten Behänge religiöse Darstellungen zeigten, und zwar die Dreieinigkeit, den Besuch des heiligen Johannes, die Geburt Christi und andere nicht genauer beschriebene Szenen. Auch ein Dollmayr noch nicht bekannter Brief des Malers Vincidor, den Vasari unter dem Namen Bologna als Mitarbeiter an der Ausmalung der Loggien des Vatikans erwähnt, gibt hierüber Aufschluß. Es heißt darin: ferner habe ich die Geschichten für das Bett begonnen. Ich weiß, daß sie durch von mir entworfene Inventionen „grate" sein (d. h. günstige Aufnahme finden) werden, darauf kommt das Bildnis Eurer Heiligkeit vor Gott, der den Segen des heiligen Geistes spendet. Monsignor de Medici [*der Kardinal Armellini-Medici*] Monsignor Cibo [*der Kardinal*]. Ich bitte Eure Heiligkeit, den Monsignor Medici an den Brief zu erinnern, in dem ich darum bat, zwei kleine Bildnisköpfe herstellen zu lassen nach dem Ölgemälde, daß Eure Heiligkeit von der Hand meines Meisters [*Raffael*] besitzt und das sich in Florenz befindet. Diese beiden Bildnisse mögen mir in einem Brief übersandt werden, damit ich besser porträtieren kann. Ich habe diese Bitte schon oftmals in meinen Briefen ausgesprochen [wenn man sie mir erfüllt hätte], würde ich das Bett schon vollendet haben [1]).

Da Leo X. fünf Monate nach der Abfassung dieses Briefes starb, so folgert Diez wohl mit Recht, daß der Teppich mit seinem Bildnis nicht mehr zur Ausführung gelangt ist, ferner schließt er aus dem Briefe, daß die in den Inventaren erwähnten Stücke nach den Kartons des Vincidor angefertigt worden sind [2]). In seiner Veröffentlichung des Briefes (Revue de l'Art, VI) gibt Müntz an, das Bett befinde sich noch in der päpstlichen Guardaroba, anscheinend jedoch ohne es gesehen zu haben. Diez hat vergebens danach gefahndet. Trotzdem dürfen wir vielleicht hoffen, daß es sich noch einmal finden wird. Aus dem Inhalt des Briefes ist noch bemerkenswert, daß an Stelle des kurz vorher (1519) verstorbenen Kardinals de Rossi auf Raffaels Florentiner Bildnis der inzwischen mit dem Kardinalspurpur bekleidete Cibo treten sollte [3]).

Am 21. Mai 1520 hatte der Papst an Vincidor, den er nach Flandern entsandt hatte, einen Empfehlungsbrief geschrieben, in dem es u. a. heißt: „Wir fühlen uns durch Deine zahlreichen Tugenden und besonders durch Deine Malkunst, die Du nicht mittelmäßig beherrschst, veranlaßt, Dich mit besonderer Gunst und Gnade auszuzeichnen. Wir ernennen Dich daher zu unserem Haus- und ständigen Tischgenossen."

Brief des Malers Tommaso Vincidor an Papst Leo X. Adi 20 de Luglio 1521.

Beat^me^ Pater. Post pedhum oschula, post debitas commendationes. Questa sara notizia et fede de li negotii de la Santita Vostra. Anchora per molte mie o auisato ala uostra Beatitudine (sic), non so se son venute in mani d'alchuni che non l'ano date; per tanto io le o date queste mie al nuntio qual sta con la corte del re; li o fato intendere come pasa l' oper de V (ostra) S (antita); non avendo tensendo per partirse di Brusello per ire in Anuersa, lui molto sulicito (sic) non auea dormito quela note, nel di senpre schrise, per tattocomo ritorna in Brusello lo faro ueder tuti li patroni chio o fati cue (cioè) li chartoni; la Sntita (sic) vostra intender(à) lo tuto briuomente (sic). Io o fato vinti chartoni per vinti peci che uano intorno a la salla quali dipinge li mei compagi (sic), cue Zulio (et) lo Zan (?) Francucho. Pader santo, quela pensa di ueder li piu bele spalere che mai sian state uiste, le piu alegre et rico dore (sic). Io ho variati tucte le inuintione del megio bigarie(?) de putini, cose alegre, acomodate per tute le uostre imprese, riche a lo posibile. Vere che non porne

[1]) von Müntz in „The Athenaeum vom 11. Juli 1896 und in der Revue de l'Art VI mit Faksimile veröffentlicht.

[2]) Diez, a. a. O.

[3]) Der Brief im Urkundenanhang hier unten.

Digitized by Google

(possono) eser tute lauorate de mia mane. Io disego (sic) lo tuto lo ordenation lavore la piu parte sulicito per l' onor de V. S. Et piu io o comentiato le storie del leto. So che serano grate pele inuntione (sic) che o fate, neli quali peci li ua lo ritrato de de uostra Santita dauante a Dio che ve dona la gratia del spirito Monsigor (sic) Reuerendissimo de Medici, monsigor Cibo. Io prego la Santita vostra fatia auer ricapito queste litere sol per che domando monsigor reuerendismo de Medici fatia ritrare pichule due ritrati che a sua Singoria (sic) d' un quadro a olio di mano del mio mastro, lo qual quadro sta in Firentia. Siano mese in una litera quele due teste de la Santita Vostra, l' altra de monsigor de Medic (sic) acio io posa melgo (meglio) contrafar. Io o auisato molte mie di questa domanda, gia saria fato lo léto.

Io prego la Sntita (sic) uostra una minima parolla: non me sia tolto uno pouero ofitio qual me dono monsigor de Medice, al men sto ali seru(i)tii di quella, non ual piu d'uno ducato lo mese.

Non altro beatissime pater, queste noue ue daue (?): Per tuto doue mi troue se dice „leo est bonus pastor."

Post-chrito. Beatissime pater, prego la Santita uostra me racommandar al mio patrone, qual m' a per filgo, como lo pregasti lui euero umo (uomo) da bene, sulicita le chose uostre, pilga gran trauali, lui senpre sta fora di chasa, et nui stamo a dischritione de fatori. Io o gran patientia con barbari strani luntani.

Ala S. Lo (Leo) D. P. M. Roma.

Von Professor Ulderico Medici, einst Custos der Galerie Corsini, Eugène Müntz mitgeteilt, der ihn im Athenaeum Nr. 3585, II. Juli 1896 p. 73 veröffentlichte. Es fehlt dem Briefe die Ortsangabe und die Unterschrift des Absenders, jedoch unterliegt es keinem Zweifel, daß der Absender Tommaso Vincidor da Bologna war. Die von Fehlern strotzende Schreibweise des Absenders ist beibehalten worden.

Nach der Zusammenstellung von Müntz aus Stichen, Zeichnungen und Kopien ergeben sich folgende Kompositionen:

1. Ein geflügelter Putto mit Krone, Szepter und zwei Schlüsseln, dem zwei Putten Teller mit Goldstücken überreichen. Darüber in der Mitte die Impresa Papst Leos, ein Löwe, links ein Adler, rechts ein Phönix. Kupferstich des Meisters mit dem Würfel, Kopie einst im Besitze der Prinzessin Mathilde, jetzt im Louvre.

2. Ein geflügelter Putto, auf einem Strauß reitend und einen Apfel ergreifend, den ihm ein knieender Putto überreicht, während dessen Begleiter dem Strauß eine Schwanzfeder ausreißt, das Emblem der Medici. Kupferstich des Meisters mit dem Würfel, Kopie einst im Besitze der Prinzessin Mathilde, jetzt im Louvre. Erwähnt in den Inventaren als „Putti con uno Struzzo".

3. Zwei geflügelte Putten, die einem Affen ein Wickelkind zu entreißen suchen, das dieser geraubt hat. Kupferstich des Meisters mit dem Würfel, Kopie einst im Besitze der Prinzessin Mathilde, jetzt im Louvre. In den Inventaren erwähnt als „Un babuino che porta un putto fasciato in braccio."

4. Ein geflügelter Putto im Ringkampf mit einem Ungeflügelten, während zwei Andere, geflügelt und mit Pfeil und Bogen bewaffnet, sie zu trennen suchen. Unten ein kleiner Löwe. Kupferstich des Meisters mit dem Würfel.

5. Drei Putten, eine Girlande haltend, auf der sich mehrere Vögel bekämpfen. Zeichnung der ehemaligen Sammlung Samuel Woodburn in London. (Passavant, Raphael, französische Ausgabe, Bd. 2, p. 225). In dem Katalog der Versteigerung Woodburn (16. Juni 1854) wird diese Zeichnung zugleich mit drei anderen Giovanni da Udine zugeschrieben (No. 37: „ A Festoon with Cupids etc."). Einer Notiz in dem Katalog-Exemplar des Print-Rom zufolge wurden diese vier Zeichnungen für 12 Shillings an einen Herrn Major verkauft. Seither sind sie verschollen. (Notiz Dr. Gronaus.)

6. Drei Putten, einer davon Blumen pflückend, ein anderer laufend (Zeichnung der ehemaligen Sammlung Woodburn).

7. Ein Putto, zwei andere dadurch erschreckend, daß er ihnen eine Eule vorhält. Zeichnung der ehemaligen Sammlung Woodburn. Wie es scheint, in einem der Inventare der päpstlichen Guardaroba erwähnt als „Putti che fanno la caccia della Civetta."

8. Vier Putten bei der Obsternte. Zeichnung der ehemaligen Sammlung Woodburn. Vielleicht identisch mit einem in den päpstlichen Inventaren erwähnten Teppich. „Un putto sopra un arbor di mela."

9. Zeichnung, wahrscheinlich von Romanelli in der ehemaligen Sammlung des Comm. Paliard. In den Inventaren als „Gatta cieca" erwähnt.

10. Kinder mit einer Löwin spielend. Zeichnung aus der Sammlung des Grafen von Valori. Müntz zieht hier einen Kupferstich des Meisters F.-G. heran (Nach Passavant, franz. Ausgabe, Bd. 2, p. 587 la force vaincue par l'Amour): Zwei geflügelte Putten und ein Löwenjunges zusammen bei einer Löwin liegend. (Bartsch, Le Peintre-graveur, Bd. 9, p. 27.)

Digitized by Google

11. Putten, mit einem Kaninchen spielend, auf der Girlande steht ein Pfau. Zeichnung im Museum zu Rennes. Großer Karton, in Wiener Privatbesitz, veröffentlicht durch Ernst Diez im Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 31, 1910 p. 34 u. ff. Kopie einst im Besitz der Prinzessin Mathilde, jetzt im Louvre. Vielleicht identisch mit einem in den Inventaren als „Pavoni" bezeichneten Teppich. Eine Zeichnung der Albertina Nr. 306, Jaegermeyer Phot. Nr. 259) zeigt vier Putten mit einem Kaninchen spielend, während andere Putten auf Bäumen herumklettern und Trauben pflücken. Nach Wickhoff (Die italienischen Handzeichnungen der Albertina) von einem oberitalienischen Meister.

12. Geflügelte Putten, ein Joch haltend (Emblem Leos X. mit dem Motto „Suave"). In den Inventaren erwähnt: „Putti con un giogo." Kopie einst im Besitz der Prinzessin Mathilde, jetzt im Louvre.

13. Drei Putten, zwei halten die Tiara, der dritte, fliegend, die Schlüssel. In der Mitte ein Löwe. Prinzessin Mathilde, jetzt Louvre.

14. Ein Reigen von fünf Putten. In der Mitte ein Palmbaum. („Putti con palme?") Prinzessin Mathilde, jetzt Louvre.

15. Putten fischend („Perra de' putti"). Vielleicht identisch mit dem Teppich: „Un putto che piscia (pesca?)"

16. Putten beim Kugelspiel („Putti che giocano alle boccie").

17. Putten mit einem Schwan („Putti con un cigno").

18. Putten mit einem Blumenkorb („Putti con canestro de fiori").

19. Putten mit Papageien („Altro papagalli").

20. Putten mit einem Fasan oder Putten mit Rebhuhn. Wahrscheinlich ist eines dieser beiden Stücke eine Doublette eines der obigen.

21. Puttenreigen. Zeichnung des Dresdner Kupferstichkabinetts: Sechs Putten tanzen um einen Globus, über dem sich Palmzweige ausbreiten, Girlande, jederseits oben ein fliegender Vogel.

URKUNDLICHE NACHRICHTEN.

1514. „Pierre Van Aelst, tapissier à Bruxelles, reçoit 273 Livres pour réfection de tapisseries."
M. Hondoy, Tapisseries de haute lisse. Histoire de la fabrication Lilloise. (Lille 1871, p. 173-4).

1522. „Pierre Van Aelst, tapissier à Bruxelles, reçoit 2,020 Fl. pour tapisseries que S. M. doit mener en Espagne." (ibidem.)

„Panni pretiosissimi de la Santità di Papa Leone ad uso della capella.

Inprimis un panno della Navicella alto alle $7^1/_3$, largo alle $7^1/_4$, in tucto alle $54^1/_4$.

El secondo pasce oves meas alto alle 7 et largo alle $9^3/_4$, in tutto alle $68^1/_4$.

El terzo panno praedicatio S. Pauli alto alle $7^1/_3$, largo alle 10, in tutto alle $78^1/_3$.

El quarto panno è lapidatio S^{ti} Stefani alto alle $6^1/_3$, largo alle $6^1/_2$, in tutto alle $43^1/_2$.

El quinto panno è sacrificium vituli alto alle $7^1/_4$, largo alle 9, in tutto alle $65^1/_4$.

El sexto panno è conversio S. Pauli, alto alle 7 et largo alle $77/_8$, in tutto alle 55.

Item el septimo panno è terremotus alto alle $7^1/_4$, largo alle 3, in tutto alle $21^1/_2$.

It. l'octavo panno è intitulato (?) templum, alto alle $7^1/_2$ et largo 10, in tutto alle 75.

It. el nono panno cum San Paolo predicante al ciecho illuminato con un Idolo et Ercules che sostien il ciel in nel freso alto de alle 7, et largo de alle 8, in tutto de alle 56.

It. el decimo panno dell' istoria d' Ariana (Anania), alto de alle $7^1/_4$ et largo alle $9^1/_4$ in tutto alle $65^1/_4$."

III. DAS LEBEN CHRISTI.

Papst Leo X. starb am 1. Dezember 1521. Sein Nachfolger, der kunstfeindliche Hadrian VI., dürfte wohl kaum andere Aufträge ähnlicher Art erteilt haben. Aber Clemens VII. ließ es sich angelegen sein, eine neue umfangreiche Folge von Bildteppichen bei Pieter von Aelst zu bestellen, und zwar sollten zwölf Szenen aus dem Leben Christi darauf wiedergegeben werden. Am 8. Oktober 1524 beauftragte er seine Vertreter, an seinen Hoftapissier Pieter van Aelst 12 050 Golddukaten zu zahlen, als Rest der 20 750 Dukaten für zwölf in Gold und Seide gewirkte Teppiche, die von derselben Art und Güte der Ausführung sein sollten, wie die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus in der Sixtinischen Kapelle. Als Lieferungstermin wurden 18 Monate nach Auszahlung dieser Summe festgesetzt: „solverint dño. Petro van Alst flamingo dñi. ñri pape tapezario usque ad summam duodecim millium quinquaginta ducatorum auri de camera pro residuo ducatorum viginti millium septingentorum quinquaginta pro precio et valore duodecim peristromatum seu pannorum auro et serico contextorum eidem Petro ad elaborandum ordinatorum ejusdem sortis et bonitatis cujus est historia apostolorum Petri et Pauli pro Capella

Digitized by Google

s^mi dñi ñri pape perficiendorum infra decem et octo menses a die solutionis dictorum XII millium L^ta ducatorum proxime sequentes."

Am 16. Februar 1525 gibt Pieter van Aelst die nötig erachtete Sicherheit durch Stellung von Bürgen.

„Et quod dicti depositarii dicto Petro hujusmodi summam duodecim millium L^ta ducatorum solvere non deberent donec et quousque prius et ante omnia haberent idoneam et sufficientem cautionem de consignando dicta peristromata seu pannos Rome infra decem et octo menses proxime venturos a die solutionis hujusmodi, cumque idem Petrus sub die decima sexta mensis februarii anni 1525 narrato et intellecto dicto mandato promiserit Benedicto de Galterottis recipiente et stipulante pro dictis depositariis et eorum nomine supradicta peristromata et pannos elaboratos bene et diligenter contexere de et sub bonitate de qua supra et ea Rome consignare dum et quando pro dicto Petro tapezario dñis Joanni Gabriel Bonconti mercatori Bononiensi et Augustino Turchi et Bernardino de Minutolis et sociis mercatoribus Lucensibus quos ad hujusmodi negotium ac receptionem et exactiorem ordinavit predicta summa duodecim millium quinquaginta ducatorum foret legitime et rite persoluta potissime infra dictos decem et octo menses se suosque heredes et bona sua presentia et futura efficaciter obligando."

Danach waren die Kaufleute Giovanni di Gabriele Bonconti aus Bologna, Agostino Turchi und Bernardino de Minutoli und Genossen aus Lucca zu Bürgen bestellt und am 18. Juni 1526 empfangen diese Bürgen an Stelle des nicht anwesenden Pieter van Aelst eine Teilzahlung von 7400 Dukaten für die geleistete Arbeit und die Auslagen. Ich verweise auf die im Anhang abgedruckte Urkunde, in der die Bürgen wiederum ausdrücklich als „mercatores" bezeichnet werden. Diese Feststellung ist darum notwendig, weil in dem trefflichen Thieme und Beckerschen Künstlerlexikon (Band 1, S. 97—98) diese Kaufleute als Gehülfen Pieters, noch dazu an dem Teppichwerk der Apostel (!), von einem Spezialforscher wie Guiffrey, in die Literatur eingeführt wurden.

Den festgesetzten Lieferungstermin von 18 Monaten hat Pieter van Aelst nicht eingehalten, da er erst im Jahre 1531 die versprochene Arbeit ablieferte. Am 14. Juni 1531 erfolgte in Rom die Verlesung des Gutachtens zweier Sachverständiger, der Kunststicker Angelo di Farfengo aus Cremona und Johannes Lengles aus Calais, beide in Rom ansässig. Sie erklärten, daß die Geburt Christi, die Pieter van Aelst kürzlich an Papst Clemens VII. abgeliefert hatte, gut und werkgerecht ausgeführt sei, noch besser sogar als die Teppiche mit den Geschichten des Petrus und Paulus für Papst Leo X., ferner, daß die zuletzt gelieferten Teppiche um etwa ein Drittel reicher mit Gold und Seide durchwirkt seien, als diese: „Noi M° Angelo da Cremona et Mo Joanne Lengles de Calais recamatori in Roma dicemo che la tapeceria quale Pietro van Aelst ha consignato ultimamente a papa Clemente de la Nativita de Xpo sono bene et lialmente facte et meglior laborate del tapezaria che quelle de s^to Pietro et sancto Paulo li quali dicto Pietro Van Aelst ha fatte luy et consignate a papa Leone. Et anchora judicano *(sic)* che l'ultimi dicti panni de tapezaria consignati a papa Clemente sono piu ricchi d'oro et di seta che quelli de s^to Pietro et sancto Paulo. Et sopra la conscientia ñra et ñro miglior judicio judicamo che dicti panni ultimo consignati sonno piu ricchi un terzo parte *(sic)* d'oro che non sonno quelli de S^to Pietro et sancto Paulo avanti consignati, cioe secondo le mesure ale per ale, et questo judicamo perche abiamo visti e revisti li sopradicti panni et tapezerie al paragone stese in capella del papa in palatio a Roma l'ultimo di de marzo 1531."

Diese hohe Einschätzung der beiden sachverständigen Kunststicker bezieht sich nur auf die Kostbarkeit des verwendeten Materials und die technisch hervorragende Arbeit der Brüsseler Teppichwirker. Die rein künstlerische Leistung entfernt sich weit von der ausdrucksstarken und prägnanten Erzählungsweise Raffaels in den Teppichen mit den Geschichten des Petrus und Paulus. So offenbaren diese für die Säle des Consistoriums bestimmten und jetzt in der Galleria degli Arazzi hängenden Teppiche mit Szenen aus dem Leben Christi in der Anlage die mehr oder weniger mittelmäßige Arbeit von Schülern des großen Meisters, wie des Tommaso Vincidor aus Bologna, zu denen sich noch einige Vlamen, darunter Antonio da Hollanda gesellt haben. Es scheint auch, daß die Brüsseler Teppichwirker keine Aufträge auf Wiederholungen dieser Folge erhielten. Erst im 17. Jahrhundert ließ Ludwig XIV. sie als Modelle für seine Gobelinfabrik in Oel kopieren und nach Angabe des Antoldi in seiner Guida di Mantova, 1821, p. 20—23 hat Felice Campi für einen Gonzaga sechs der Teppiche kopiert. Auch die Stecher haben sich wenig mit ihnen beschäftigt [1]).

Im Vatikanischen Palast bis zum Jahre 1798 aufbewahrt, wurden sie, wie die Teppiche der Apostelfolge damals versteigert und mit Ausnahme des Christus im Limbus, der damals verschwand, im Louvre ausgestellt. Später sind sie dann zugleich mit den Apostelteppichen zurückgegeben worden. Folgende Szenen aus dem Leben Christi sind dargestellt: Die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten, die An-

[1]) Die Nachweise gibt Müntz in seinen Tapisseries de Raphael, p. 40 und in Nr. 22390 seines handschriftlichen Nachlasses.

Digitized by Google

betung der Könige, die Beschneidung, der Kindermord (in drei Stücken), Christus im Limbus, die Auferstehung, Christus erscheint Magdalenen, das Abendmahl in Emmaus, die Himmelfahrt, die Ausgießung des Heiligen Geistes. Von dem verschollenen Christus im Limbus besitzen wir nur einen Stich mit der Jahreszahl 1541 und eine Kopie von Felice Campi im Palazzo Ducale zu Mantua. Das ansprechendste Stück ist die Anbetung der Könige. Die Köpfe sind oft von abstoßender Häßlichkeit, sogar Gemeinheit des Ausdrucks, die Geberdensprache ist ungeschickt wie die Komposition, die Leuchtkraft der Farben allerdings weniger geschwunden, aber die Kraft eindringlicher Schilderung, die sich in der Apostelfolge so herrlich offenbart, fehlt hier ganz und gar.

IV. DIE FOLGE DER LEBENS- UND LEIDENSGESCHICHTE CHRISTI FÜR DEN PALAST DES KARDINALS BERNARDO CLESIO IN TRIENT

Als der Kardinal Bernardo Clesio den großartigen Bau des Castello del Buon Consiglio in Trient errichten ließ (1528—1537) weilte dort der berühmte Arzt und Naturforscher Pier Andrea Mattioli aus Siena. Von der Schönheit des Bauwerkes und von der Pracht seiner Kunstschätze begeistert, verfaßte er zur Erinnerung an die Feste, die der Kardinal zu Ehren des Kaisers Ferdinand I. und seiner Gemahlin vom 12. bis 18. September 1536 veranstaltete, eine poetische Beschreibung unter dem Titel: „Il Magno Palazzo del Cardinal di Trento", die er 1539 in Venedig bei Marcolini erscheinen ließ [1]). Was den Sienesen zu ganz besonderer Bewunderung hinriß, war eine Folge von sieben Teppichen in Seide und Gold, die nach mancherlei Irrfahrten in den Besitz des Domes zu Trient gelangt sind, wo sie einmal im Jahre, am Tage des Schutzpatrons von Trient, öffentlich ausgestellt werden.

Der Gegenstand der Darstellung dieser Bildwirkereien ist das Leben und Leiden Christi. Jeder Teppich enthält eine Hauptdarstellung und zwei bis drei Nebenszenen, wie folgt:

1. Die Anbetung der Hirten mit sieben Engeln, daneben rechts und links je eine stehende Sibylle mit Spruchbändern, auf denen die Inschrift zu lesen ist: „Uterus virginis erit statera cunctorum e(t) Deus nascetur ex virgine Hebrea". Oben links ist als Nebenszene in kleinerem Format die Anbetung der Könige, rechts ebenso die Verkündigung dargestellt. H. 2,40, Br. 2,82 m.

2. Die Fußwaschung mit den im Halbkreis sitzenden zwölf Aposteln. Darüber, in drei durch Säulen abgeteilten Bildfeldern in der Mitte Christus auf dem Ölberg, links zwei schlafende Jünger, rechts die Gefangennahme Christi. H. 2,42, Br. 3 m.

3. Christus vor Kaiphas, der, unter einem Baldachin sitzend, sich die Kleider zerreißt. Darüber, in den beiden Ecken, Christus vor dem Richter und Christus vom Volke beschimpft. H. 2,44, Br. 3,12 m.

4. Der Heiland vor Pilatus, der sich die Hände wäscht. In den beiden oberen Ecken die Geißelung und das Ecce Homo. H. 2,42, Br. 2,87 m.

5. Die Kreuztragung mit Simon von Kyrene, der heiligen Veronika, den drei Marien und anderen Frauen. Oben in der Mitte Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, beweint von Maria und dem Lieblingsjünger, rechts und links römische Soldaten, darunter drei Reiter, von denen einer die Lanze erhebt. H. 2,42, Br. 2,77 m.

6. Die Kreuzabnahme, im Hintergrunde links die Grablegung, rechts Christus im Limbus. H. 2,42, Br. 2,85 m.

7. Die Auferstehung, im Hintergrunde rechts das Noli me tangere, links der ungläubige Thomas. H. 2,48, Br. 2,64 m. Auf dem Mantelsaum eines Hellebardenträgers liest man hier umgekehrt und in Spiegelschrift die Worte: „PEETER DE AASETTL BRVESEL" [1]).

Man wird nicht fehl gehen, wenn man diese Inschrift als die Signatur Pieters van Aelst auslegt. Über den Meister, der die Kartons angefertigt hat, sind wir nicht so ganz im klaren. Nach einer ansprechenden Vermutung Lodovico Oberziners käme Jan Gossaert, genannt Mabuse (1470—1541), der erste niederländische Romanist, in Frage. Frühere Zuschreibungen von Francesco Bartoli und Nicolò Toneatti an Dürer sind ganz abwegig und entbehren jeder Grundlage [2]).

[1]) Ilg in Mitt. der Centralkommission XII, Wien, 1886, p. 68 las irrtümlich: „Arsettl", Wözl ebendort XIV, 1888, p. 15: „Arsettiis", Chmelarz ebendort XVI, 1890, p. 83 schlug, ohne die Teppiche gesehen zu haben, die richtige Lösung „Aasettl" vor und identifizierte zuerst den Meister mit Pieter van Aelst.

[2]) Francesco Bartoli, Le pitture, sculture e architeture della Città di Trento (Ms. der Biblioteca Comunale in Trient, Nr. 1207) c. 14. — Nicolò Toneatti, Saggio di illustrazione del Duomo di Trento, Trient, 1872, p. 57. — Lodovico Oberziner, Gli Arazzi del Duomo di Trento, in Rassegna d'Arte, 1901, p. 114—116.

Digitized by Google

Wözl (Mitt. der Centralkommission XXIII, 1897, p. 132) verdanken wir den Nachweis, daß der Kardinal Clesio die Teppiche im Jahre 1531 in Köln von Joris van Likan aus Antwerpen erwarb [1]). Im Jahre 1536 sah Mattioli sie im Turmzimmer des zweiten Stockes (camera del Torrione) des Castello del Buon Consiglio [2]). Von dort gelangten sie ein Jahrhundert später in die Schloßkapelle, wo sie Mariani im Jahre 1673 erwähnt [3]). Wieder etwa hundert Jahre später (1780) fand sie Francesco Bartoli in einem Schrank des Turmzimmers des ersten Stockes [4]). Als die Franzosen im Jahre 1796 das Schloß plünderten, nahmen sie auch die Teppiche mit, die dann mit anderen Kunstwerken dem Kaiser zurückgegeben wurden. Im Jahre 1818 machte der Kaiser sie dem Dom zum Geschenk, wo sie am 12. Februar desselben Jahres zum ersten Male ausgestellt wurden. Aber sie besaßen damals nicht mehr die goldenen Fransen, die ursprünglich jeden Teppich umgaben und je 8 Pfund Gold enthielten [5]).

Pier Andrea Mattioli besang diese Bildwirkereien in Ottaverime:

Ornan di quel bel cerchio il terzo muro
Sette gran pezzi di tapezzeria,
Non d' altro che di seta e d' oro puro
Tessuti in Fiandra con gran maestria.
Evvi ogni bel color chiaro ed oscuro
Ch' in tutta la natura al mondo sia,
Che quel lavoro fanno assai più bello,
Ch' ogni pittor non faria col pennello.

Dei gran gesti di Christo è questa istoria,
Da che nacque e pati sul santo legno!
Oh! quanta laude merta, oh! quanta gloria,
L' artefice che fè si bel disegno!
Poichè a lasciar di sè tanta memoria
(Abbialo omai chi' l vuole avere a sdegno)
Vince di lodi ogni eccelso pittore,
Nell' unir con le fila ogni colore.

S' alle pitture del gran Raffaello
Non manca altro che il fiato per parlare;
Se Tizian col suo degno pennello
Uomini vivi di color sa fare;
Se Michelangiol col duro martello
Combatte con l' antico e' l vuol passare;
Non è da manco certo di costoro [6]).

RAFFAELS TEPPICHE. URKUNDEN.

In nomine domini amen. Serie presentis publici instrumenti cunctis pateat evidenter et sit notum ex anno a nativitate eiusdem domini millesimo quingentesimo vigesimo sexto, indictione decima quarta, die vero decima octava mensis iunii, in mei notarii publici testiumque iunctorum presentia personaliter comparauerunt spectabiles viri Joannes Gabriel Boncompti bononiensis pro se nec non Aughus-

[1]) Wözl, l. c.

[2]) Mattioli, Il magno palazzo del Cardinal di Trento, Venezia, Marcolini, 1539.

[3]) Mariani, Trento con il sacro concilio, Trient, 1673, 4° p. 159.

[4]) Bartoli, Ms. cit.

[5]) Girolamo Graziadei, Memorie storiche ossia cronaca della Città e del Vescovado di Trento dal 1776 al 1824 (Ms. 73 der Biblioteca Comunale su Trient, 12. Febr. 1818).

[6]) Pier Andrea Mattioli: „Il magno palazzo del Cardinal di Trento", Venezia, Marcolini, 1539. — Teilweise wiederabgedruckt in einer Hochzeitsveröffentlichung (Nozze Bartolomeo Malfatti — Amalia Crippa) Tento, Monanni, 1858. — Die oben mitgeteilten drei Ottaverime mit einer Beschreibung der Teppiche, einer Abbildung und Nachrichten über ihre Entstehung und ihre Geschichte in: „Rassegna d' Arte", Milano, 1901, in einem Aufsatz von Lodovico Oberziner: „Gli Arazzi del Duome di Trento".

Digitized by Google

tinus Thurchii Bernardinus de Minutolis, et socii mercatores Antverpie negociantes simul et coniunctim et quilibet eorum in solidum dictis. .... et nominibus, ac pro et nomine Petri van Aelst tapecerii sanctissimi D. N. pape, confessi fuerunt et quilibet palam et publice confessus fuit habuisse et recepisse realiter et cum effectu a domino Camillo de Diaceto, presente pro se Francisco Nasii et sociis, acceptantes et stipulantes pro se et nomine Gherardi de Bartolinis et Petri de Gualterottis depositariorum spoliorum in regnis Hispaniarum pro S^mo D. N. papa et Camera apostolica in diminutionem et deductionem ducatorum duodecim milium quinquaginta auri de camera, et corroborationem contractus coram me notario publico subscripto et certis adhibitis testibus hoc die data presentium per dictos comparentes facti et stipulati ad opus S.^mi d. n. pape et Camere apostolice summam septem milium quadrigentorum ducatorum auri de camera, quam supradictus d. Camillus de Diaceto nomine quo supra solvisse dixit de hordine et commissione dominorum Zanobii et Gherardi de Bartolinis et sociorum de Florentia de qua quidem summa septem milium quadringentorum ducatorum auri de camera sic uti promittitur per supradictos Joannem Gabriel et Augustinum quibus supra nominibus recepta iidem Joannes Gabriel et Augustinus quibus supra nominibus eosdem Camillum Franciscum Nasi et sociis predictos depositarios, ac prefatos Zanobium et Gherardum Bartolini, et socios de Florentia, ac omnes alios et singulos huiusmodi quitanzia indigentes quitarunt, liberarunt penitus et absolverunt... (omissis).

Acta fuerunt hec Antverpie Cameracensis diocesis in domo habitationis dicti domini Joannis Gabrielis sita iuxta locum burse in camera posteriori presentibus discretis viris Bartolomeo de Tricoli bononiensis (sic), Blasio Bernardini Lucensis et Joanne du Bois gandensis testibus ad premissa vocatis et rogatis.

Archivio di Stato di Firenze, Carte Strozziane No. 337, c. 320.

Die Mercurii XIIII mensis iunii 1531. Cum fuerit et sit, prout asseritur, quod alias, videlicet die octava mensis octobris anni 1524 bo.me. Franciscus Armellinus Medices dum vixit S.^mi dñi ñri pape et Sancte Ro. Ecclesiae camerarius dederit ordinem et commissionem d. Gherardo de Bartholinis et Petro de Galterotis civibus et mercatoribus florentinis depositariis spoliorum in regnis Hispaniarum pro S.^mo D. ñro et camera apostolica quatenus de dictis spoliis et rebus per dicto (sic) depositarios in dictis regnis exactis sive exigendis solverint dño Petro van Alst flamingo dñi ñri pape tapezario usque ad summam duodecim millium quinquaginta ducatorum auri de camera pro residuo ducatorum viginti millium septingentorum quinquaginta pro precio et valore duodecim peristromatum seu pannorum auro et serico contextorum eidem Petro ad elaborandum ordinatorum eiusdem sortis et bonitatis cuius est historia beatorum apostolorum Petri et Pauli pro capella S.^mi dñi ñri papi perficiendorum infra decem et octo menses a die solutionis dictorum XII millium L^ta ducatorum proxime sequentes. Et quod dicti depositarii dicto Petro huiusmodi summam duodecim millium L^ta ducatorum solvere non deberent donec et quousque prius et ante omnia haberent idoneam et sufficientem cautionem deconsignando dicta peristromata seu pannos Rome infra decem et octo menses proxime venturos a die solutionis huiusmodi, cunque idem Petrus sub die decima sexta mensis februarii anni 1525 narrato et intellecto dicto mandato promiserit Benedicto de Galterottis recipiente et stipulante pro dictis depositariis et eorum nomine supradicta peristromata et pannos elaboratos bene et diligenter contexere de et sub bonitate de qua supra et ea Rome consignare dum et quando pro dicto Petro tapezario dñis Joanni Gabrieli Bonconti mercatori bononiensi et Augustino Turchi et Bernardino de Muntolis et sociis mercatoribus Lucensibus quos ad huiusmodi negocium ac receptionem et exactionem ordinavit predicta summa duodecim millium quinquaginta ducatorum foret legitime et rite persoluta potissime infra dictos decem et octo menses se suosque heredes et bona sua presentia et futura efficaciter obligando. Et ipsamet die instantia prefati d. Io. Gabriel Bonconti mercator bononiensis et Augustinus Turchi mercator Lucensis pro se et sociis suis predictis ad preces et requisitionem dicti dñi Petri principalis pro traditione et consignatione predictarum XII petiarum peristromatum per dictum Petrum promissis fideiusserunt se et quemlibet corum in solidum cum efficaci et valida forma obligando dummodo pro parte dictorum depositariorum seu S^mi dñi ñri pape antedicti Benedicti de Gualterottis ipsis fideiussoribus predicto Petro et eius nomine supradicta summa XII millium L^ta ducatorum auri de camera numeraretur et non aliter nec alio modo prout de camera numeraretur et non aliter nec alio modo prout hoc et multa alia ad hoc negocium facientia tam diversis publicis instrumentis rogatis et subscriptis manu discreti viri D. Michaelis de Heyst clerici Leodiensis diocesis publici apostolica et imperiali auctoritatibus notarii quam nonnullis scripturis et cedulis privatis de super per partes confectis latius apparere et contineri dicuntur que seu quas illorumque et illarum veriores tenores plena relatio habeatur.

Cumque postmodum dictus dñus Petrus van Aelst cupiens prout equum erat ac prudentis et probi viri officio incumbebat dictorum suorum fideiussorum indemnitati et exonerationi providere per infra-

Digitized by Google

scriptos artis peritos viros probos dicta peristromata seu pannos bene iuste et fideliter examinari circumspici et estimari procuraverit ad finem et effectum iustificationis dicte sue promissionis, videlicet quoad qualitatem et bonitatem de qua supra fit mentio: hinc est quod in mei etc. personaliter constituti discreti vini magri Angelus de Tarfengo laicus Cremonensis smi dni nri pape clementis septimi in Urbe recamator in regione Pontis et Mag. Joannes Lengles de Calesio recamator in Urbe per prefatum Petrum ad effectum predictum electi medio eorum et cuiuslibet eorum iuramento in manibus mei notarii infrascripti tactis per eos et eorum quemlibet ad sancta dei evangelia scripturis sacrosanctis solemniter prestito asseruerunt et affirmarunt se omni respectu favoris metus vel gratie postposito sed pro veritatis et iusticie elucidatione prout salva bona conscientia melius potuerunt bene et diligenter et attente vidisse et circumspexisse et examinasse ac paragonasse dicta peristromata seu pannos et qualitatem materie qua contexta et elaborata fuerunt ac illis sic visis circumspectis examinatis et paragonatis ad infrascriptas estimationes et iudicia meliora quibus secundum suas conscientias melius potuerunt devenisse, videlicet sub his verbis vulgaribus italicis scriptis et contentis in quadam cedula per me notarium coram dictis estimatoribus et eorum quolibet ac testibus infrasrciptis alta et intelligibili voce perlecta, cuius tenor de verbo ad verbum sequitur, et est talis:

Noi M.° Angelo da Cremona[1]) et M.° Joanne Lengles de Calais recamatori in Roma dicemo che la tapeceria quale Pietro Van Aelst ha consignato ultimamente a papa Clemente de la Nativita de Xpo sono bene et lialmente facte et meglior laborate del tapezaria che quelle de S.to Pietro et sancto Paulo li quali dicto Pietro Van Aelst ha fatte luy et consignate a papa Leone. Et anchora indicano (sic) che l'ultimi dicti panni de tapezaria consignati a papa Clemente sono più ricchi d'oro et di seta che quello de S.to Pietro et sancto Paulo. Et sopra la conscientia nra et nro miglior iudicio iudicamo che dicti panni ultimo consignati sonno piu ricchi un terzo parte (sic) d'oro che non sonno quelli de S.to Pietro et Sancto Paulo avanti consignati, cioe secondo le mesure ale per ale et questo iudicamo perche abiamo visti et revisti li sopradicti panni et tapezerie al paragone stese in capella del papa in palatio a Roma l'ultimo di de marzo 1531.

Qua quidem cedula sic ut premittitur per me notarium infrascriptum lecta et per dictos estimatores successive audita iidem Magri Angelus et Joannes estimatores tactis manualiter scripturis prescripte cedule in manibus mei notarii infrascripti iuarunt asserentes omeia et singula in dicta cedula contente et scripta fuisse et esse vera secundum eorum conscientie melius et verius videri.

Super quibus omnibus et singulis dictus dnus Petrus Van Aelst sibi et aliis quorum interest aut quomodolibet interesse poterit a me notario infrascripto fieri petiit unum vel plura publicum seu publica instrumentum et instrumenta (omni meliori sapientis iudicio et intellectu facta tamen substantia in aliquo non mutata dictanda et corrigenda). Acta fuerunt hec Rome in regione Pontis primo ante apothecam dicti Magri Joannis Lengles presentibus ibidem discretis viris Magro Hieronimo de Fabris de Urbino banderario et Magro Jacobo de Senis calzolario in dicta regione quoad estimationem dicti Magri Joannis. Et quoad vero estimationem iuratam dicti Magri Angeli in apotheca ipsius Magri Hieronimi presentibus ibidem eodem Magro Hieronimo et Matheo filio q. Leonardi Gaillardi laico Neapolitano testibus ad hoc omnia et singula respective habitis vocatis et rogatis dictos magistros estimatores ut asseruerunt cognoscentibus.

Arch. Capitolino. Bertolotti, artisti Urbinati in Roma, p. 54.

Adi 27 dicembre 1519. Roma.

Queste feste di Natale il Papa messe fuori in Capella 7 pezzi di razzo perchè l'ottavo non era fornito fatti in ponente, che furono giudicati la piú bella cosa, chesia stata fatta in eo genere a nostri giorni, benchè fussino celebri li razzi di Papa Giulio de l'anticamera, li razzi del Marchese di Mantova del disegno del Mantegna et li razzi di Alfonso, overo Federico Re di Napoli. Il disegno de detti razzi de Papa furono fatti da Raffaello da Urbino, pittore eccellente, per li quali el ne hebbe dal Papa Ducati 100 per uno, et la seda et oro de li quali sono abundantissim, etla fattura costorono 1500 Ducati el pezzo, si che costavano in tutto, come il Papa is tesso disse, Ducati 1600 il pezzo per ben che si giudicasse, et divulgasse valer Ducati 2000.

Le historie di detti razzi erano, la Conversione di Santo Andrea, et San Jacomo nelle barche pescatorie; la consegnatione che fa Christo a S. Pietro delle Chiavi; la conversione di Sant° ... nel Tempio di Salomone, per el sanare di alcuni storpiati, che fa Christo; la lapidatione di Santo Stefano; la Con-

[1]) Angelo da Cremona, eigentlich Angelo Farfengo (de Farfenghis), Kunststicker, um 1450 in Cremona geboren und zuletzt, in dem unwahrscheinlich hohen Alter von 107 Jahren, am 15. April 1557 urkundlich erwähnt. An diesem Tage trat er seine römische Werkstätte seinem Teilhaber Giovanni Pietro Piccinino ab.

Digitized by Google

versione di S. Paulo; la Conversione di Sergio Consule per lo illuminar di un cieco, che fa S. Paulo; la resistenza che fa S. P. di sacrificar nel Tempio di Marte agli Idoli.

In questi giorni istessi fu fornita la loggia di sotto del Palazzo de le tre poste una sopra l'altra, rivolte verso Roma a greco, et era dipinta a fogliami, grottesche et altre simili fantasie assai vulgarmente, et con poca spesa, benchè vistosamente. Il che si fece perchè l'era comune, et ove tutti andavano etiam cavalli, benchè la sii nel primo solaro. Ma in la sop.ª posta immediate per esser tenuta chiusa et al piacere solum del Papa che fu fornita poco avanti, vi erano pitture de gran precio, et di gran gratia, el disegno delle quali viene da Raffaello d' Urbino, et oltra di questo il Papa vi pose molte statue, chel teniva secrete nella salva roba sua parte et parte già avanti comprate per Papa Julio, forsi a questo effetto, et erano poste in nicchii incavati tra le finestre alternamente del parete opposito alle colonne over pilastri, et contiguo alle camere, et conclavii concistoriali del Papa.

Antonino Bertolotti, Artisti belgi ed olandesi a Roma, 1880,. p. 336, derselbe, Artisti lombardi a Roma 1881, p. 369, derselbe, Artisti urbinati a Roma, 1881, p. 54.

In einem Inventar des päpstlichen Hausrates vom Jahre 1554 werden die Szenen aus dem Leben Christi folgendermaßen erwähnt:

„Panni nuovi di Cle[mente] VII.
Panno uno d'oro et seta, con l'Historia de la Natività, de ale 82.
Panno uno simile, della Circumcisione, de ale 72.
Panno uno simile, delli Tre Rè, de ale 114.
Panno uno simile del' Innocenti, de ale 37.
Panno simile de' medesimi, de ale 42.
Panno simile de' medesimi, de ale 48.
Panno doro et seta della Resurrettione, di ale 114.
Panno simile del Descenso al Limbo, di ale 42.
Panno simile del' Andare in Emaus, di ale 48.
Panno simile della Ascensione, de ale 72.
Panno simile dello Spirito Santo, di ale 79. Archivio di Stato, Roma, s. Müntz, Les tapisseries de Raphael, p. 38, Anm. 1.

Mai 1497. „A Pierre d'Enghien, marchand tappissier, demeurant à Bruxelles, la somme de MIIII libvres VII sols III deniers, pour une chambre tapisserie à personnes de Bergiers et Bergières et une salecte à personnaiges de Bosquillons qu'il a vendu à Monseigneur [Philipp den Schönen] pour s'en servir à son très noble plassir" etc.

Müntz, loc. cit. p. 35, Anm.

Juni 1504. „A Pierre d' Enghien, dit d'Alost, tapissier de Monseigneur VIII ** XIIII libvres VII sols VI deniers pour V fins tapis velus de Turquie, que Monseigneur avait fait, prendre et acheter de lui à son retour de son voiage d'Espagne" etc.

Müntz, loc. cit. p. 35, Anm.

1511. Pieter van Aelst wird als valet de chambre et tapissier de Monseigneur erwähnt.

Müntz, loc. cit. p. 35, Anm.

1521. „A Pieter Van Aelst CXL Livres de XL gros de Flandres, la livre, payement de huyt banc-quiers de tappisserie faite, toute en verdure, contenant ensemble la quantité de IIII ** XVI aulnes au pris de XXX solz de II gros, dicte monnoie chacune aulne."

Aus den Inventaren der päpstlichen Guardaroba: „Uno pannetto d'oro et seta con figura di nostra Donna et tre maggi, fu mandato da un vescovo di regno di Napoli molto stracciato. "

Inv. von 1544. „Panno uno grande vecchio, con istoria della Passione, ritrovato nella chiesa de Hostia, el quale panno fù robato al tempo del sacco di Roma."

Inv. von 1550. „Un freggio di panno d'oro con l'arme di papa Leone, restituto in foreria da monsr. mastro di camera, disse messer Lodovico rubato al tempo del sacco."

Inv. von 1555.

Manuscrits Français, Nouvelles Acquisitions.

VERZEICHNIS DES LITERARISCHEN NACHLASSES VON EUGÈNE MUNTZ

Nr. 22 390. Documents sur l'histoire de l'Art, particulièrement sur l'histoire de la Tapisserie en Angleterre, Bavière, France, Italie et Russie; copies recueillies par Eugène Müntz

XIX siècle. Papier. 480 Bl. fol.

Digitized by Google

Nr. 21 483—500 (Documents sur l'histoire des Arts).
„ 21 483—5 Les Arts à la cour des Papes d'Avignon (1333—1405) 769, 840 u. 699 Bl.
„ 21 486 Les Arts à la cour des Papes (1438—1503) 462 Bl.
„ 21 487 Les Arts à la cour de Jules II. (725 Bl.)
„ 21 488 Les arts à la cour de Léon X, Adrien VI. et Clémens VII. (828 Bl.).
„ 21 489 Les Arts à la cour de Paul III. (920 Bl.).
„ 21 490 Documents sur les Arts en Italie et en France (XV—XVIII Jahrh.) 995 Bl.
„ 21 491 L'Art Italien (XV.—XVI. Jahrhundert) 657 Bl.
„ 21 492 La Renaissance artistique en Europe, 651 Bl.
„ 21 493 L'Art en France à l'époque de la Renaissance. 1200 Bl.
„ 21 494 Verriers, médailleurs et serruriers français (XV. Jahrh.). 374 Bl.
„ 21 495 Artistes français en Italie. 773 Bl.
„ 21 496 Lettres d'artistes. — Ecole des Beaux-Arts. 1008 Bl.
„ 21 497 Histoire de l'Art du I^er^ an XIV^e^ siècle. — L'Art populaire au XV^e^ siècle. 566 Bl.
„ 21 498 Illustration de la Bible. 377 Bl.
„ 21 499 Objets d'art transportés de l'étranger à Paris et rendus en 1815. 441 Bl.
„ 21 500 Histoire littéraire. 1058 Bl.

Im Ganzen 18 Bände fol. Geschenk des Herrn Achille Müntz.

Recueil des notes et extraits pour un Dictionnaire des Artistes, par Eugène Müntz.

Nr. 11 204 Abadie-Kerjagu, 512 Bl. 4°.
„ 11 205 La Barre-Wrine 465 Bl. 4°.
„ 11 278—315. Correspondance d'Eugène Müntz (1845—1902).
„ 11 278 Achard-Avril, 350 Bl.
„ 11 279 Babeau-Beltrami, 479 Bl.
„ 11 280 Bémont-Bertolotti, 519 Bl.
„ 11 281 Bertrand-Bouchot, 421 Bl.
„ 11 282 Bouguereau-Bywater, 383 Bl.
„ 11 283 Cadier-Casati, 398 Bl.
„ 11 284 Cassell-Clausse, 397 Bl.
„ 11 258 Clédat-Cust, 343 Bl.
„ 11 286 Dally-Derenbourg, 287 Bl.
„ 11 287 Descemet-Dumesnil, 307 Bl.
„ 11 288 Dumont-Duvaux, 356 Bl.
„ 11 289 Ebner-Eye, 301 Bl.
„ 11 290 Fabre-Finot, 453 Bl.
„ 11 291 Fiocchi-Furtwängler, 408 Bl.
„ 11 292 Gaidoz-Gauthiez, 514 Bl.
„ 11 293 Gautier-Gestoso, 472 Bl.
„ 11 294 Geymüller-Gnoli, 435 Bl.
„ 11 295 Godillot-Guyard, 396 Bl.
„ 11 296 Haas-Helbig, 303 Bl.
„ 11 297 Henner-Hymans, 341 Bl.
„ 11 298 Ideville-Kühlen, 609 Bl.
„ 11 299 Labande-Lasteyrie (De) 370 Bl.
„ 11 300 La Tour-Lévesque, 394 Bl.
„ 11 301 Lévi-Luzio, 364 Bl.
„ 11 302 Mac-Leod-Ménard, 316 Bl.
„ 11 303 Meyer-Muteau, 317 Bl.
„ 11 304 Nadaillac-Ozoux, 263 Bl.
„ 11 305 Pacully-Pattison, 518 Bl.
„ 11 306 Paul-Pillet, 329 Bl.
„ 11 307 Pinchart-Puyplat, 301 Bl.
„ 11 308 Quantin-Robert, 485 Bl.
„ 11 309 Robiquet-Rye, 460 Bl.
„ 11 310 Sachs-Seidlitz, 344 Bl.
„ 11 311 Seinguerlet-Sypher, 305 Bl.
„ 11 312 Tachard-Turquet, 425 Bl.

Digitized by Google

Nr. 11 313 Ulbach-Vinardi, 284 Bl.
„ 11 314 Vinet-Zwenigordskoï, 323 Bl.
„ 11 315 Lettres d'Eugène Müntz, minutes. — Fol. 307. Lettres de personnes non identifiées. Fol. 348. Correspondance relative aux ouvrages publiés par Eugène Müntz sous les auspices du duc de Chaulnes. 671 Bl.
(Différents papiers d'Eugène Müntz sur l'histoire des arts.)

EINIGE UNBEKANNTE ZEICHNUNGEN DES PETER PAUL RUBENS

VON

ILLA BUDDE

Mit 7 Abbildungen

Das Problem der echten Rubens-Handzeichnungen wird wohl nie endgültig geklärt werden können. Wir wissen, daß eine große Anzahl seiner Entwürfe noch

Abb. 1. 272 × 466

verschollen sind; um so selbstverständlicher ist es, daß dauernd neue, unbekannte Studien auftauchen.

In der alten Zeichnungen-Sammlung der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, die im 18. Jhd. zusammengestellt wurde, liegen eine Reihe von bisher unbekannten Aktstudien, die unserer Überzeugung nach von der Hand des Rubens herrühren (Abb. 1—7).

Es handelt sich um 7 Einzelstudien nach demselben männlichen Modell, in schwarzer Kreide mit weißer Höhung, auf grauem Papier. Typisch sind diese Zeichnungen für Rubens mit ihren schwellenden, muskulösen Körpern, die mit sicherem

Digitized by Google

Abb. 2. 403×274

Abb. 3. 393×281

Strich in kaum unterbrochenen Konturen auf das Blatt hingeworfen sind. Sparsam ist nur an den wichtigsten Stellen des Körpers Schraffierung zur Innenmodellierung verwandt worden, die die Körper ungemein lebendig macht und nur von seltenen Höhungen in Weiß unterstützt wird. Kopf- und Haarbehandlung lassen ebenfalls auf Rubens schließen. An einigen Stellen sind die Zeichnungen leider von späterer Hand bearbeitet worden, das aber bei Stücken aus einer Sammlung, die über ein Jahrhundert den Zwecken einer Zeichenakademie diente, nicht verwunderlich ist.

Wollen wir die Studien mit anderen sicheren und ungefähr datierbaren Zeichnungen des Rubens vergleichen, so müssen wir zu den vielen sorgfältig durchgeführten Aktstudien greifen, die ungefähr in die Jahre 1610/20 fallen und stilistisch und technisch auffallend ähnlich sind. Auch sie sind fast alle in schwarzer Kreide mit weißer Höhung der Lichter gezeichnet worden, meist auch auf grauem Papier. Es sind dies die getreuen Studien nach der Natur, aber ohne Übernahme der Zufälligkeiten des Modells, die Rubens so häufig zu machen pflegte.

Man halte von den vielen Beispielen einmal die Rückenstudie eines Mannes,

Digitized by Google

Abb. 4. 435×280

Abb. 5. 394×255

verwandt im Motiv der Stellung den Gestalten der Ruderknechte auf der Predella der Antwerpener Kreuzaufrichtung, um 1610 entstanden, aus der Sammlung Charles Rickelts und Charles Shannon, (Abb. bei Glück und Haberditzl, Die Handzeichnungen des Peter Paul Rubens, Nr. 59) daneben oder die Aktstudie für das Gemälde der Anbetung der Könige in Madrid, entstanden um 1609/10 in Haarlem, Sammlung Franz Koenigs (Abb. bei Glück und Haberditzl a. a. O. Nr. 60) oder die Aktstudie für das Gemälde Abraham und Melchisedek in Caen, aus dem Louvre, entstanden um 1610 (Abb. bei Glück und Haberditzl a. a. O. Nr. 92), und die zeitliche Zusammengehörigkeit der Düsseldorfer Studien mit ihnen wird klar.

Da nun die meisten Einzelstudien des Rubens Vorarbeiten für seine Gemälde sind, in denen er die ersten flüchtigen Skizzen klarer und deutlicher machen will, vielfach auch nur für die Hand seiner Schüler, — auffallend ist es, daß die meisten Einzelstudien aus der Zeit seines größten Werkstattbetriebes stammen, — so müssen wir jetzt untersuchen, mit welchen bekannten Gemälden des Meisters die Studien vielleicht zusammenhängen könnten, und ob diese mit den zu stilistischen Ver-

Digitized by Google

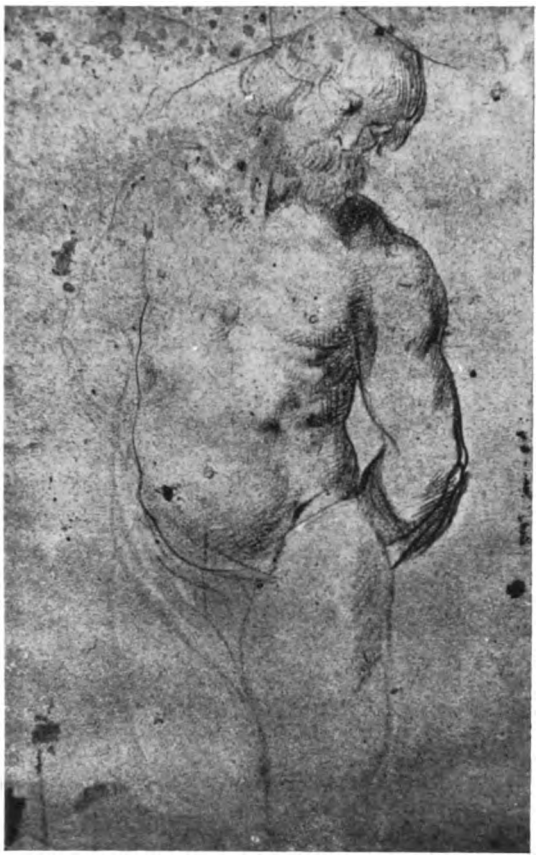


Abb. 6. 428 × 253

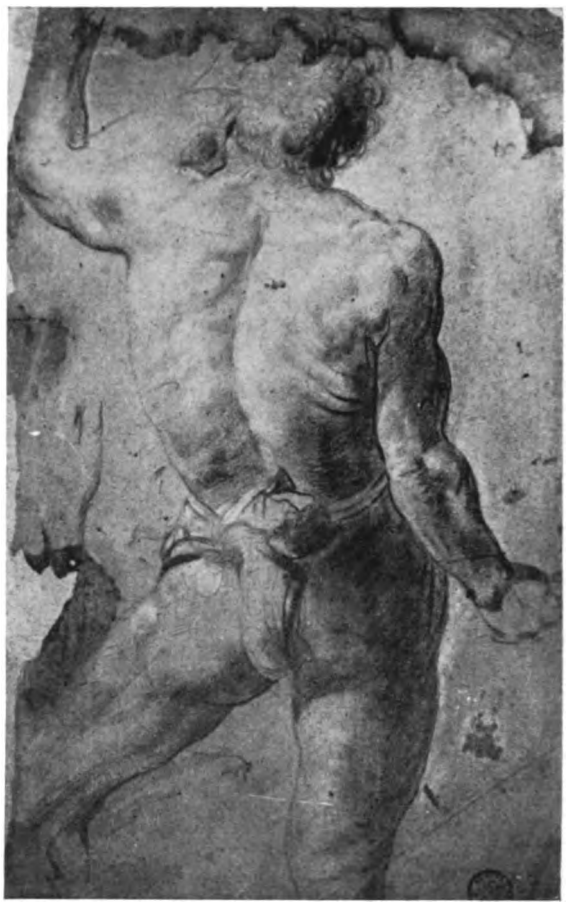


Abb. 7. 550 × 300

gleichen herangezogenen datierbaren gesicherten Zeichnungen des Rubens zeitlich zusammengehen.

Leider haben sich nun bisher keine Gemälde finden lassen, zu denen die Düsseldorfer Studien ganz sichere Vorarbeiten sind, aber wir können eine ganze Reihe von Anklängen in den Motiven feststellen. Auffallend ist auf der Studie mit den zwei betrunkenen Männern (Abb. 1) die Ähnlichkeit des ersten sitzenden Trunkenen mit der Gestalt des Loth auf dem Gemälde „Loth und seine Töchter" in Paris bei Jules Feral um 1610—20.

In Haltung und Gesten lassen sich ferner vergleichen die Studie des stehenden nackten Mannes, von rechts gesehen, mit ausgestreckten Händen (Abb. 2) mit der bekleideten Figur des Esau aus der Versöhnung des Esau und Jacob in der Alten Pinakothek in München, um 1615—18, eine von Rubens retuschierte Schülerarbeit.

Eine weitere Ähnlichkeit mit dem ersten Skizzenblatt mit den trunkenen Männern (Abb. 1), dieses Mal mit der zweiten sitzenden Gestalt, finden wir in dem Vertreter

Digitized by Google

von Asien auf dem Gemälde mit den vier Weltteilen im Hofmuseum in Wien, um 1620.

In der Studie mit den beiden knieenden Männern (Abb. 3) hat zweifellos die untere Figur großen Zusammenhang in Stellung, Haltung und Modell mit dem knieenden Pan aus der Schmiede des Vulkan im Kgl. Museum in Brüssel, 1622 gemalt. Es ist sehr gut möglich, daß noch weitere Studien aus Düsseldorf, der Mann am Amboß (Abb. 4), der sich auf einen Stab stützende Mann (Abb. 5) und der stehende Mann (Abb. 6), mit anderen Variationen des Themas einer „Schmiede des Vulkan" zusammenhängen.

Alle Gemälde des Rubens, bei denen wir Motivähnlichkeiten feststellen konnten, sind in der Zeit von 1610—1622 gemalt worden, also ungefähr auch in der Zeit, in der die zu Vergleichszwecken herangezogenen sicheren Handzeichnungen stammten, sodaß wir wohl annehmen können, daß die Studien in Düsseldorf auch in der Zeit von 1610—20 entstanden sind.

ZUM PROBLEM DER CHRONOLOGIE IN DER ROMANISCHEN PLASTIK ALTBAYERNS.

Eine Erwiderung.

Hermann Beenken hat meinen Versuch einer Orientierung des Verlaufs der romanischen Form innerhalb Altbayerns vom XI. zum XIII. Jahrhundert erhebliche Bedenken entgegengestellt [1]), die im wesentlichen zugunsten der früheren Ergebnisse der romanischen Forschung über dieses Gebiet von Berthold Riehl und Georg Hager ausfallen. Abgesehen von einem Spezialfall — der Einordnung des Tympanons im Carolinum zu Salzburg, über das die Untersuchung noch nicht erschöpft ist — scheint mir nicht, als ob die Indizien, die Beenken den von mir herausgestellten entgegensetzt, zwingender Natur wären. Wenn seine Kritik annimmt, daß bei meiner Beurteilung der romanischen Bildnerei Altbayerns ein Verzicht auf die Isolierung der Plastik von dem architektonischen Rahmen mich von dem „Verhängnis der Fehlschlüsse" bewahrt hätte, so ist das nicht richtig. Denn ich kann darauf erwidern, daß es just die mir so erscheinende Gegebenheit der jeweiligen baugeschichtlichen Befunde und Umstände war, die zu meiner Chronologie führte. Daß dabei Hamanns Untersuchung eine entscheidende, sozusagen moralische Stützung bedeutete, habe ich wohl selbst deutlich und offen gesagt. Aber auch ohne sie hätte ich an den Bedenken gegenüber der Chronologie B. Riehls, die schon Hager gelegentlich z. B. bei Biburg begegneten [2]), nicht achtlos vorübergehen können. Es war wohl — wie mir Beenkens Rezension zeigt — nicht die rechte Weise, daß ich nur Resultate und nicht auch den Weg dazu jeweils eingehend gegeben habe.

Es ist nicht Platz und wohl auch nicht Anlaß, jeder Einzelheit der Beenkenschen Vorhalte zu antworten. Umsomehr, als prinzipiell mit einigen Tatsachen das Für und Wider sich von selbst entscheidet. Das ist v. a. die Frage nach dem scheinbar oder wirklich frühen Stil in Biburg, die Frage nach der Zeitstellung des Jakobsportals in Regensburg und endlich die Frage, ob die Gruppen Moosburg und Straubing in gebendem oder abgeleiteten Verhältnis stehen. Die von Beenken zur Erhärtung seiner Theorie aufgestellte Chronologie der Profilformen steht und fällt mit der Richtigkeit seiner Indizien, denn sie ist eine Folge, keine Voraussetzung. Über die methodische Zulässigkeit ähnlicher Untersuchungen wird ein anderes Mal eingehender verhandelt werden müssen. Augenblicklich dürfte

[1]) Cicerone, 1925, Heft 3.

[2]) Gg. Hager, Romanische Denkmäler Altbayerns, Münch. Neueste Nachrichten 1908, Wiss. Beilage, Nr. 108—110.

Digitized by Google

es nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen, an der Fundierung der baugeschichtlichen Einsichten Beenkens einigermaßen zu zweifeln; seine eigene Arbeit [1]) ist nach dieser Seite an mehreren Stellen angreifbar, wo sichtlich die Konstruktion über die Beobachtung den Sieg davontrug.

Daß die Plastik des Biburger Westportals auf den ersten Anblick den Eindruck des Primitiven erweckt, ist ohne weiteres zuzugeben. Noch 1921 war der Schreiber dieses der Meinung, daß das Portal schwerlich auch nur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugehören könne [2]). Die scheinbare Ähnlichkeit seiner Gesamtordnung mit dem benachbarten Prüfeninger Portal um 1125—1140, das bandartig Untektonische des Dekors, zuletzt das eigentümlich leere Tympanon, in dem das Relief Christi noch an die eingestellten Mittelfiguren, wie in Pavia erinnert, all das wollte diese Meinung bestätigen. Allerdings hatte ich damals weder die Maskenkonsolen am Chor, noch die wasserspeierartigen Ecktiere am Westgiebel eingehender untersucht — sie gaben hernach zu denken. Der Stil dieser Sachen wäre für 1130 in dieser Umgebung — in Regensburg, auch in Prüfening, wo die Ausstattung nichts weniger als sparsam ist, sucht man vergeblich nach plastischer Arbeit, die einzige Prüfeninger Spolie (die Maske mit Taustab am Magdalena-Altar) sieht stilistisch weit älter aus, wie die Biburger Werke — unerwartet früh. Immerhin wäre das allein noch kein Grund, wenn schon der Gesamtverlauf innerhalb der Bildhauerhütten des Donautals im XII. und XIII. Jahrhundert nicht sprunghaft genannt werden kann. Diese Maskenkonsolen am Biburger Hochchor besitzen nun ein ganz einwandfreies ante durch die innerhalb der romanischen Architektur Altbayerns ungewöhnlich reiche Profilierung des Hauptfenstergewändes der Kirche mit Kehlen und Stäben. Die Ähnlichkeit des Gedankens wie der Formen mit Regensburger Werken (Nordfenster im Westbau von St. Jakob) veranlaßte denn auch seinerzeit Hager den Biburger Bau in die Zeit 1150—1170 zu datieren [3]).

Außerdem haben wir aber in Biburg ein plastisches Werk, das man einigermaßen sicher zeitlich bestimmen kann, den Grabstein der um 1150 verstorbenen Berta von Biburg. Ein Blick auf dieses Werk müßte eigentlich schon überzeugen, daß eine Werkstatt, die um Mitte des XII. Jahrhunderts noch in solchem Maße um die Grundelemente plastischer Gestaltung sich mühen muß, so daß sie lediglich etwas wie eine Umrißzeichnung zu geben vermag, nicht gut Urheberin oder Zeitgenossin der Portalplastik und noch weniger der Chorkonsolen sein kann. Dazu kommt dann als wichtigste baugeschichtliche Gegebenheit: Die Chorkonsolen und die Plastik des Portals sind eines Stiles, die Chorkonsolen gehören evident zu dem bestehenden Bau, daß das Portal nicht etwa von einem früheren Bau in den jetzigen übernommen wurde, bestätigte eine fachmännische Untersuchung, welche die Steine des Portals für bruchgleich mit denen der Westwand erklärte. Die grundsätzliche Frage für die Plastik stellte sich demnach so: wann ist der Bau entstanden?

Biburg hat ein ziemlich exaktes Quaderwerk mit geradlinigen, sauberen Fugen. Daß Prüfening (1125—1150) durch den Umfang und die Straffheit seiner architektonischen Ordnung im Donautale Aufsehen erregte, hat die ältere Literatur wohl zu Recht angenommen, Hager räumt dem Prüfeninger Proportionsschema weitgehenden Einfluß auf Regensburg ein. Das Mauerwerk in Prüfening kennt für die Vollmauerung noch keinerlei zugerichtete Quader, es zeigt durchwegs in springenden Fugen lagerhaft geschichtete Bruchsteine. Selbst in dem mit sichtlicher Sorgfalt errichteten Bau (mit sauberen Ortsteinen, Lisenen und steinmetzmäßig hergestellten Fenstern) der Hartwigkapelle am Regensburger Domkreuzgang (gegen 1150) besteht die Vollmauer nur aus lagerhaften Bruchsteinen. Man darf also doch wohl annehmen, daß regelmäßige Quadermauerung vor 1150 — d. h. vor dem Bau der Niedermünster- und Schottenkirche — in Regensburg nicht bekannt war. Ihr Auftreten in Biburg wäre hiernach ein Spezialfall, in der Gegend und auch der Bauhandwerksgeschichte des Donautals ohne Parallele. Nicht genug damit. Geht man durch das Langhaus der Biburger Kirche, so wird die ungewöhnliche Anordnung auffallen, daß die je sechs Scheidbogen zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen zwei rhythmische Gruppen von rund-spitz-rund bilden, d. h. daß jeweils zwischen zwei Rundbogen ein Spitzbogen

---

[1]) Romanische Skulptur in Deutschland, I, Leipzig 1924.

[2]) Kunstchronik XXXII (1920/21). 636 f.

[3]) Die prinzipielle Wahrscheinlichkeit, daß Regensburg, und nicht ein Landkloster, der Ausgangspunkt des Stiles sei, scheint mir auch heute geschichtlich nicht widerlegbar; wenn Prüfening eine Ausnahme bildet — in baulicher Hinsicht, nicht was die Ausstattung anbetrifft, — so sagen das auch die Urkunden deutlich genug; die Frühgeschichte Biburgs ist übrigens durchaus unsicher, die Weihenachricht von 1140 läßt, wie so oft, auf den heute bestehenden Bau gar keinen Schluß zu; mit dem gleichen Recht könnte man die archivalische Notiz von 1228, daß das Kloster abgebrannt sei (Janner, Gesch. d. Bischöfe von Regensburg, II (1884), S. 52 als Datum beanspruchen — sie scheint (wie noch andere lokale Nachrichten) Beenken unbekannt geblieben zu sein.)

Digitized by Google

zwischengeordnet ist. Da sich die Spitzbogen an ganz bestimmten Punkten wiederholen (der Reihe a—b—a + a—b—a), so kann es sich nicht, wie das bayerische Denkmälerinventar annimmt, um Korrektur von Maßfehlern handeln, sondern nur um bewußte Absicht rhythmischer Ordnung, mithin eine Gegebenheit des Spätromanischen.

Der Baubefund erscheint nach alledem eher der Zeit nach 1200, denn vorher, zugehörig. Bedenkt man, daß St. Jakob in Regensburg trotz seiner Kreuzrippengewölbe den Spitzbogen noch nicht verwendet, daß er in Altenstadt um 1220 da ist, so wird man mit Biburg nicht genötigt, wesentlich vor 1200 zu gehen. Um 1130 wäre der schlanke Bau mit seinem Quaderwerk, seiner rhythmischen Jochfolge in seiner Umgebung schlechthin unerhört. Wäre er damals entstanden, so wäre die qualitätslose Plastik des Portals doppelt unwahrscheinlich, denn wir hätten in Biburg eine baukünstlerische Leistung erster Ordnung (und dann wohl auch entsprechende Plastik, oder, wie in Prüfening, gar keine). Um 1200, inmitten der reichen Bautätigkeit Regensburgs, hat der Bau nichts unwahrscheinliches — und wenn man auf die Zahl der plastischen Kleinwerke im oberen Donautal blickt — einen ausgedehnten Werkstattbetrieb im Sinne eines Handwerkes, einer „Volkskunst" — so scheint etwa auch die plastische Leistung erklärlich.[1]) Nach alledem führte unter Abwägung aller Wahrscheinlichkeiten die Gesamtheit der Indizien immer wieder zu einem Zeitpunkte, wo die Arbeitsleistung des Hochromanischen bereits erfüllt war, d. h. frühestens in die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert. Die primitive Erscheinung der Plastik Biburgs ist eben nicht primitiv durch das Wesen ihres Stiles, sondern erscheint so durch den Grad künstlerischer Leistung.

Der zweite Punkt, in dem die Meinungen Beenkens grundsätzlich andere sind, betrifft das plastische Werk der Schottenkirche zu St. Jakob in Regensburg. Angesichts dieses höchst eigenartigen Denkmals romanischer Form, das von jeher ein Streitobjekt mittelalterlicher Kunstgeschichtsforschung bedeutete, wird man im Rahmen einer Lokaluntersuchung — diese anzustellen oblag meiner Aufgabe zuerst — immer wieder die Frage stellen müssen: wieweit ist das opus der Schotten aus der Umgebung zu erklären? Mein Lehrer B. Riehl mag mir verzeihen, wenn ich in Nichts seine Meinung teile: die Phantasie des Schottenportals sei als etwas spezifisch Bayerisches anzusehen — denn ich wüßte kein Werk bayerischer romanischer Plastik, wo der Linienstil des Schottenportals noch einmal begegnete, von Regensburg allein ganz zu schweigen. Eine solche Stilgemeinschaft müßte denn doch zuerst vorhanden sein, erst dann könnte man mit Recht beanspruchen, die gemeinsame Phantasie als ein bildkünstlerisches Richtungsargument zu sehen, denn mit der Klangfarbe der Vorstellung allein kann man nicht Stilanalyse treiben. Ich wüßte auch nicht, wo innerhalb der Wand- und Buchmalerei Altbayerns, soweit ich sie übersehe, irgendwie Parallelen vorhanden wären, die älter oder gleichzeitig die Wurzeln dieses Stiles etwa erläutern würden. Nicht einmal zu der besonders markanten Liegestellung des Pförtners Rydan am inneren Gewände des Schottenportals wüßte ich Parallelen beizubringen, abgesehen von einigen normannischen Analogien in Nordfrankreich (bei Ruprich-Robert abgebildet) und in England.

Hamann hat in dem ganzen opus die anscheinend reifen Erscheinungsformen als die entscheidenden gelten lassen. Über die urkundliche Situation, die von einem Bau zwischen 1160 und 1184 in der vita Mariani eingehend berichtet, hat er sich — nicht ganz einwandfrei — weggesetzt. Trotzdem bleibt seine Folgerung konsequent und, wenn man schon die Annahme der Schottenhütte als eines in Regensburg eingedrungenen Fremdkörpers ablehnt, die einzig beweiskräftige. Beenken versucht ein Kompromiß. Er möchte, den Wortlaut des Chronisten der vita buchstäblich nehmend, die Kreuzgangfragmente und das mit ihnen — wie die von Kapeller 1848 veröffentlichten Fragmente zeigen — werkgleiche Kreuzgangportal und dazu die Langhauskapitelle für die Zeit von 1160—84 gelten lassen, nicht aber das Portal. Wäre dieses 1184 schon vorhanden gewesen, so hätte — nimmt Beenken an — der umständlich erzählende Chronist davon sicher erwähnt. Seine Hypothese sieht er bestätigt einmal in der Tatsache, daß das Portalgewände innen vor die Seitenschifflucht springt, also nicht bündig ist, und daß unter dem figürlichen Apparat des Portalschmuckes Köpfe mit bewegter Mimik (die lachenden Köpfe in den Rundbogen des östlichen Gewändes) vorkommen. Sie veranlassen ihn, den Gesamtstil des Portals für die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts zu beanspruchen.

Die These hat etwas Blendendes, wenn sie auch dadurch, daß sie die plastisch reifsten Formen —

---

[1]) Um 1130 wäre es denn auch nicht zu verstehen, woher der Biburger Meister die typische Verunklärungsform der die Portalleibung umziehenden Randkehle nähme (ein Derivat eines dem Bildner vorschwebenden herausgesetzten Gewänderahmens, wie die südliche Fußecke des Portals zeigt); daß er die Kämpferprofile „bandartig" der Kehle folgen läßt, ist gleichfalls eine Spät-, keine Frühbildung, sie kommt in nächster Nähe Biburgs in den ganz verwaschenen, späten Karniesprofilen am Kämpfer des Ainauer Portales genau so wieder vor.

Digitized by Google

die prachtvoll geschmeidige Zackenarchivolte des Südportals — zu den frühesten des ganzen opus macht, schon eigentlich der Schwierigkeit ausweicht — denn wozu muß dann die geniale Profilsynthese des bayerischen Meisters am Nordportal erst 1220 möglich sein, um etwa mit den Worten des Herrn Rezensenten zu reden, wenn die Stufe seines plastischen Denkens schon rund 30 Jahre vorher da war? Wegen der bewegten Mimik der lachenden Köpfe? Die gibt es nicht nur bei dem Meister Mateo von Compostela von 1185 (den Beenken aus keiner anderen Quelle kennen dürfte, als der Autor, d. h. aus der Publikation Kingsley Porters), sie sind auch in England (s. Prior and Gardener, An account of medieval figure-sculpture, Cambridge 1912, Fig. 205, Maske aus Ely) um 1170 zu finden. Und — vgl. u. — sind wir überhaupt berechtigt, schlechthin von bewegter Mimik, von „lachenden Köpfen" im Sinne des XIII. Jahrhunderts zu reden?

Zunächst steht aber der These Beenkens ein ganz bestimmtes Faktum entgegen — die Figur des Pförtners Rydan am inneren Gewände des Nordportals. Der Kopf des Pförtners wiederholt sich an Eckköpfen der Schiffsbasen mit solcher Präzision, daß nicht nur ein Stil sondern eine Hand vorliegt. Und er kehrt völlig stilgleich — im Oval des Kopfes, in der Augenbildung, in der Nasenbrücke, in der Ornamentsträhnung der Haare wieder am Äußeren des Nordportals. Die kerbschnittartige Rillung der Gewandstilisierung, der Gesamtausdruck des Gewandes ist bei den Apostelreliefs der oberen Zone des Nordportals mit dem Gewand des Rydan stellenweise gleich bis auf den Zentimeter der plastischen Hebung und Senkung. Die Figur bildet also zwischen dem Werk der Säulenkapitelle im Langhaus und dem Nordportal ein direktes Verbindungsglied im Sinne einer Hütte. Sind die Langhauskapitelle vor 1184 entstanden, wie Beenken annimmt, so ist auch die Figur des Rydan vor 1184.

Es wäre möglich, daß etwa der Rydan schon früher — zusammen mit der Langhausplastik und einzelnen Teilen des Nordportals — gemacht worden, aber erst in der Frühzeit des 13. Jahrhunderts mit einer endlichen Aufstellung des Portals verwendet worden wäre. Was gehört dann zu diesem Portal des 13. Jahrhunderts? Nicht die Apostelreliefs, nicht die Karyaditen, nicht das Tympanon, nicht die Mauerplastik, denn sie alle tragen die Züge des Rydan hinsichtlich der stilistischen Ausprägung. Bleiben die drei lachenden Köpfe. Die Klangfarbe des Mimischen ist hier allerdings reicher als am übrigen Werke. Die Artikulierung der Einzelheiten: Augenbogen, Lid, Nasenflügel, Mund ist feiner, sozusagen geistreicher (die Photographie der Abbildung Seite 21 m. Buches steigert den Eindruck noch dadurch, daß die Köpfe nicht senkrecht gesehen sind). Aber sie ist nicht grundsätzlich anders; die geballte Form der Haarlocken zeigt deutlich genug, wie sehr eine Gesinnung durch das ganze Werk geht. Und liegt in dem Heiteren des Gesichtsausdruckes dieser Köpfe wirklich ein höherer Grad mimischer Reproduktion wie in dem Versunkenen einiger Kariatydenköpfe oder dem Redenden des Johanneskopfes auf dem Tympanon?

Ich glaube nicht, daß ein Kompromiß sich halten läßt. Entweder muß man mit Hamann die archivalische Notiz überhaupt ausschalten — über die Frage des relativen Wertes literarischer Nachrichten der romanischen Zeit hoffe ich gelegentlich mehr bringen zu können — oder man wird gut tun, mit Quast und seinen Nachfolgern diese Notiz entschieden für den bestehenden Bau in Anspruch zu nehmen. Das Zeitverhältnis der Westwerksreliefs, die einem bodenständigen Lokalstil entsprechen, regelt sich dann von selbst, sie gehen nicht nur mit Windberg — mit dessen Plastik die Ähnlichkeit mehr motivischer als stilistischer Art ist — sondern auch mit Biburg zusammen.

Zur dritten Frage: Verhältnis von St. Jakob in Regensburg zu Moosburg und Straubing-Windberg ist zunächst vorauszuschicken, daß auch Beenken die Abhängigkeit des Moosburger Portals von dem Schottenwerk nicht bezweifelt. Nur will er das Vorbild für Moosburg nicht in Anregungen vom Nordportal, sondern lediglich von den Pfeifenkapitellen im Kreuzgang und den Archivoltstäben dortselbst gelten lassen. Letzteres ist ohne weiteres zuzugestehen, ich sehe nur nicht ein, warum man die Geflechtmuster an den Kämpferplatten in Moosburg und den Gedanken der ornamentierten Säulenschäfte dortselbst (der sonst in Altbayern nie wieder vorkommt) nicht auch zugestehen könnte, vorausgesetzt, daß man sich eben nicht darauf versteift, daß das Nordortal der Regensburger Schottenkirche, von dem diese letzteren Motive stammen, erst 1220 entstand. Den figürlichen Stil Moosburgs wird man aus der Schottenhütte nie direkt ableiten können, wohl aber ist ein Vermittlungsweg denkbar. Das Faktum, daß das Taubenmotiv in Moosburg älterer Stilstufe wie das in der Freisinger Krypta ist, sollte einen Stilanalytiker, der sich doch bewußt ist, daß zu jeder Vergangenheit, Gegenwart wie Zukunft künstlerischer Formulierung nebeneinander bestehen, nicht veranlassen, die Möglichkeit gleicher Zeitentstehung zu verneinen. Was mich bewog, für Moosburg als wichtigeres Datum das Weihejahr 1212 gegenüber dem Todesjahr des auf dem Moosburger Tympanon abgebildeten Bischofs Adalbert, i. e. 1184 zu beanspruchen (womit noch nicht gesagt ist, daß das Tympanon nicht etwa 10—20 Jahre früher entstanden sein kann), ist Folgendes:

Digitized by Google

Das Moosburger Tympanon enthält fünf Figuren. In der Mitte Christus thronend, zu Seiten die Patrone der Moosburger Kirche Maria und Castulus stehend, in den Ecken Kaiser Heinrich II., der Heilige, und Bischof Adalbert II. von Freising, letztere in knieender Stellung. Aus der Geschichte des Klosters ist die Wahl der beiden letzten Figuren zu erklären, Heinrich II. ist der primus fundator monasterii (nach dessen Reorganisation), Adalbert wird in Urkunden nach 1184, d. h. nach seinem Tode wegen seiner Verdienste um den Bau und die Dotierung als „alter fundator" bezeichnet. Es erscheinen also in sinnvoller Anordnung: der Schirmherr, die Patrone und die Stifter der Kirche. D. h. die Anordnung — im Geiste des 12. Jahrhunderts gesehen — ist dann sinnvoll, wenn die Annahme berechtigt ist, daß der dem kanonisierten Kaiser Heinrich II. ebenbürtig gegenübergestellte Bischof Adalbert nicht mehr unter den Lebenden weilte, als man ihn in solcher Form auf dem Tympanon verewigte. Daß sich ein Lebender der Zeit — noch dazu ein Geistlicher, dem die Chronisten Strenge und Zucht nachsagen — einem Heiligen gleichstellt, hätte die Zeit doch wohl als grobe Verletzung der humilitas angesehen. Man wende nicht ein, daß die künstlerische Symmetrie dazu nötigte — die künstlerische Voraussetzung nötigt im 12. Jahrhundert zu nichts, was gegen den inneren Sinn der fides christiana verstieße, am wenigsten bei einem Monumentalwerk. Auf der im Westen ähnlichen Anordnung des Tympanon der pora gratia in Bamberg sind die lebenden oder weltlichen Figuren von der Madonna und den Heiligen sowohl durch den Maßstab wie durch die Staffel des Bodens sinnfällig geschieden. Diese innere Wahrscheinlichkeit einer Entstehung des Tympanons nach 1184 ist gestützt durch das Weihedatum 1212, von dem keinerlei Bericht sagt, daß es sich um eine Neuweihe handle. Letztere Behauptung ist in der Literatur durch Hager gekommen, der das Todesdatum Adalberts (1184) als terminus post ansetzen wollte und deshalb aus der Weihenachricht willkürlich eine Neuweihe machte.

Der Stilbefund zeigt im Falle Moosburg nichts, was besonders gegen diese Annahme chronologisch sprechen könnte; dem Moosburger Meister nahestehende Werke sind 1208 in Reichenhall (St.) auch beglaubigt, sie fallen durch ihre besonderen Züge unter den übrigen bayrischen Werken, wie schon Hager und Landsberg feststellten, auf.

Die Situation, im Gesamtrahmen des XII. Jahrhunderts betrachtet, ist u. a. etwa ähnlich bei dem Immerward-Kruzifix in Braunschweig, wo gleichfalls am Ende des XII. Jahrhunderts (1194) ein Stil begegnet, der in Alpirsbach mit dem Lesepult in Freudenstadt schon rund 1150 auftritt.

Kann man für Moosburg die obigen Erwägungen anerkennen und damit die Moosburger Plastik und ihren Kreis der Zeit 1185—1212 zuweisen, gesteht man außerdem den im Falle Biburg dargelegten Umständen Verbindlichkeit für die Chronologie zu, so wird sich die Reihe der plastischen Werke, die unter dem Gruppentitel „Donauklöster" in meiner Arbeit behandelt wurden (Straubing, Windberg, Pasing, Mallersdorf u. a.) hinsichtlich der zeitlichen Einordnung von selbst ergeben Das Auftauchen sichtlicher Derivatformen vom Nordportal der Schottenkirche her beim Westportal in Windberg (dessen Tympanon mit dem in Erwitte stilistisch nichts zu tun hat), der motivische Zusammenhang in dem Drachenkampfthema bei Straubing und Altenstadt (wobei Altenstadt, abgesehen von der, das Romanische betreffend, rein dilettantischen Arbeit H. Grafs, noch nie vor 1220 anzusetzen versucht wurde), die zeitlich gut umschriebenen Portale in Altötting und Mallersdorf mit ihren späten Architekturformen — all das schien dem Verfasser mögliche Stützung für seine These, die Plastik der Donauklöster dem 13. Jahrhundert zuzuweisen. Und der Fall Berchtesgaden, einer der widerspenstigsten des ganzen Bereiches, mit seinen Mischformen spätromanischer und frühgotischer Kapitellornamentik schien dann auch das angenommene Stadium romanischer „Zerrbildung" geradezu beweisen zu wollen. Daß damit nicht jede Gleichung aufgeht, gebe ich zu. Das Kreuzgangwerk in Steingaden kann wohl, ohne am Ganzen meiner Chronologie zu ändern, eine Generation früher gesetzt werden; Figuren, wie die durchaus späte Madonna von Bogenberg oder das Deggendorfer Tympanon sind aber in Beenkens Chronologie überhaupt nicht unterzubringen, wenn sich der Urheber nicht selbst widerlegen soll. D. h. die Angelegenheit der bayerischen Landplastik romanischer Zeit kann man auf dem Wege chronologischer Ordnung nur dann eingliedern, wenn man den absoluten Wertabstand gegenüber „Stilkunst" in all diesen Dingen zu berechnen versucht. Was etwa für das dörfliche Möbel des 18. Jahrhunderts nicht möglich ist, d. h. die Aufstellung einer chronologischen Formenreihe, vermischt mit einer solchen der gleichzeitigen internationalen Möbelstile, ist in diesem Falle nicht wesentlich anders. Der relative Zeitpunkt der Entstehung ist hier ein Frage zweiter Ordnung gegenüber dem Gesamtausdruck der Stilstufe.

Zusammenfassend: Für Biburg und Mosburg und damit dessen Nachfolger darf m. E. der stilistische Anschein nicht allein in die Wagschale der Chronologie gelegt werden, nachdem die innere geschichtliche Wahrscheinlichkeit zu anderen Folgerungen führt. Für das Schottenopus dagegegen liegt doch wohl ein Versehen von Seiten des Herrn Rezensenten vor, er hat die Figur des Rydan in ihrer Bedeutung für den stilistischen Gesamtbefund übergangen. Eben der Vorwurf, den Beenken erhebt, daß

Digitized by Google

ich die Tatsachen zu sehr nach einer vorgefaßten Meinung gesehen hätte, muß ich an den Rezensenten zurückgeben.

Ich gestehe, daß der Aufwand an Worten, den ich um eine für mich erledigte Sache zu machen veranlaßt bin, mir keine Freude bereitet. Aber ich sehe keinen anderen Weg, Beenken zu entgegnen, daß das Problem nicht so einfach ist, wie B. Riehl annahm (wobei nicht zu vergessen ist, daß Riehl, einem Neuland gegenübergestellt war) — hätte ich letzteres geglaubt, so hätte mich nichts veranlaßt, schon Vorhandenes noch einmal zu sagen. In einem bin ich mit dem Herrn Rezensenten durchaus einer Meinung: nämlich, daß der künstlerische Wert der romanischen Plastik Altbayerns im Ganzen genommen, nicht danach angetan ist, zur Bearbeitung zu reizen. Für eine wissenschaftliche Statistik — und um die handelte es sich — ist das aber doch wohl kein Gesichtspunkt. Herr Beenken fordert ja selbst, es hätte — um eine „Anthologie" zu vermeiden — auch noch das Gesamtmaterial an dörflicher Bauplastik, das in der Denkmalsstatistik am Schluß meiner Arbeit registriert wird, abgebildet werden müssen, bekennt sich also selbst zu dem Standpunkt, daß innerhalb der Veröffentlichung der „Denkmäler deutscher Kunst" der Wertfaktor allein nicht der entscheidende sein kann.

Hans Karlinger

Digitized by Google

RUSSISCHE KUNSTHISTORISCHE LITERATUR

Das Moskauer Forschungsinstitut für Archäologie und Kunstwissenschaft veröffentlichte im Jahre 1926 drei Jahrbücher: 1. Jahrbuch d. archäologischen Ausschusses, 2. Jahrbuch d. kunstwissenschaftlichen Ausschusses und 3. Jahrbuch des Ausschusses für Soziologie.

Im Jahrbuch d. Ausschuses f. Kunstwissenschaft „Trudy Otdelenja Iskustwoznanja", 1926, sind mehrere Abhandlungen den alten Meistern gewidmet. Erwähnenswert ist die Besprechung von A. Gretsch über ein deutsches Holzrelief des XVI. Jahrhunderts aus d. Sammlung des Moskauer Museums d. Schönen Künste. Das Relief in d. Form eines Rosenkranzes stammt aus d. ehemaligen Sammlung d. Grafen Scheremetjew in Astafjewo und wird vom Verfasser dem Kreise von Veit Stoß zugeschrieben, wobei auf eine Analogie mit einem Holzschnitt von Schön hingewiesen wird.

Prof. M. Fabrikant publiziert eine Zeichnung aus der Sammlung d. Eremitage die bisher die Namen von H. B. Grien, Dürer, Kulmbach, Grünewald nacheinander getragen hat. Der Verfasser meint, daß alle diese Attributionen der Kritik nicht standhalten und beweist durch stilistische Analyse die Angehörigkeit d. Zeichnung der Hand Johannes Wechtlins. Ausschlaggebend ist die Hinweisung, daß die Zeichnung d. Eremitage, die den Evangelist Johannes darstellt, ein genauer Entwurf zu dem Bilde im Wallraf-Richarts-Museum in Köln (Kat. Nr. 392) ist; dieses Bild, dem Katalog nach einem Nachfolger Dürers angehörend, wurde von Röttigen J. Wechtlin zugeschrieben.

Prof. A. Sidoroff veröffentlicht eine Zeichnung von Taddeo Zuccaro. Der Wert dieser Publikation liegt darin, daß solche Entwürfe zu römischen Monumentaldekorationen nicht häufig zu finden sind (Meder erwähnt nur 5 solcher Zeichnungen). Außerdem wird die prinzipielle Bedeutung d. Forschung auf dem Gebiet d. Zeichnung vom Verfasser zur Geltung gebracht. Die erwähnte Zeichnung aus d. Sammlung d. Verfassers ist ein Entwurf zu den Fresken Taddeo Zuccaros im Castell Orsini in Bracciano bei Rom und stellt d. Hochzeitszug von Alexander u. Roxana dar. Obwohl ein Teil der Fresken nach Vasari von Perino del Vaga begonnen und von Zuccaro nur beendigt wurde, beweist der Verfasser durch Heranziehung mehrerer Zeichnungen Zuccaros die Angehörigkeit des Blattes dem Zuccaro.

Seit 1925 wird vom Museum d. schönen Künste zu Moskau ein Bulletin „Jisn Museja" herausgegeben. Im Heft I berichtet Prof. M. Fabrikant über die Lage d. Grünewaldforschung. Der kleine Aufsatz entstand in bezug auf eine Kreuzigung d. Grünewald-Kreises, welche seit 1924 der Sammlung des Museums angehört. Das Bild aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Scheremetjew sollte von dem verstorbenen T. Trapesnikoff publiziert werden, und daher beschränkt sich M. Fabrikant mit der Übersicht der Grünewald-Literatur bis auf das Buch von Rollfs „Die Grünewald-Legende".

Im „Jisn Museja II." 1926 berichtet der Direktor des Museums Prof. N. Romanoff über die neu eröffnete Bilder-Galerie des Museums d. schönen Künste. Mehrere Neuerwerbungen werden eingehend besprochen und abgebildet — so die „Flucht nach Ägypten" des schwäbischen Monogrammisten A. B. Das Bild stammt aus der ehemaligen Sammlung Brocard und ist in „Collection Brocard" als Dürer abgebildet. Hierbei ist zu erwähnen, daß der ganze Zyklus aus dem Marienleben von dem Meister A B sich in der Dresdener Galerie befindet (Kat. Nr. 1896—1900).

Der Artikel ist noch durch andere Neuerwerbungen illustriert — so eine „Weinprobe" von Ludolf de Jongh und eine prächtige frühitalienische Madonne d. XIII. Jahrh., die schon eingehend in den Annalen d. Staatsmuseen von Smolensk (1924) von J. Hoseroff besprochen wurde.

Frau Sh. Rosenthal bespricht in einer kurzen Abhandlung zwei Bilder von Nicolaus Knüpfer aus dem Besitz des Museums der schönen Künste. Der Inhalt des bis jetzt „Mythologisches Sujet" genannten Bildes, das schon von V. Bloch in „Sredi Kollektzionerow" 1921, Nr. 9, besprochen wurde, ist jetzt mit Hilfe des Textes von Jacob Cats von der Verfasserin klargelegt. Das Bild stellt den byzantischen Kaiser Theodosius und seine Gemahlin Athenais dar, welche eines Apfels wegen in Verbannung geschickt wurde. Die dem Meister eigentümliche Art, Selbstbildnisse in seine Kompositionen einzuführen, berechtigt Sh. Rosenthal, das besprochene Bild in die Jahre 1640—45 zu verlegen. Das zweite Bild aus der ehemaligen Sammlung D. Schtschukin — „Christus von Pilatus" wird von der Verfasserin in die letzte Schaffensperiode von Knüpfer zurückgesetzt.

Digitized by Google

Prof. A. Ephros bespricht eine Neuerwerbung d. französischen Abteilung d. Bildergalerie: das Bild des Tiermalers Camille Troyon, ein Meeresufer mit Fischern darstellend; solche von Troyon ausnahmsweise behandelten Sujets malte er, als er in der Normandie lebte — der Verfasser versetzt das Bild in die letzte Schaffensperiode des Künstlers und meint, es wäre in den Jahren 1856/60 gemalt.

Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts des Museums (Darstellungen der Revolution in der Graphik d. XIV.—XIX. Jahrh.) wird von N. Tscheremouchina besprochen. Der Artikel ist durch die bedeutendsten Flugblätter der Bauernkriege, Kupferstiche von Callot und Illustrationen, Allegorien und Karikaturen aus der Zeit der französischen Revolution und der Aufstände von 1848 und 1871 illustriert.

In den „Denkmäler des Museums d. schönen Künste" zu Moskau „Pamjatniki Gosudarstwennowo Museja Isjaschnich Iskusstw" 1926, V mit 24 Tafeln, beziehen sich vier Abhandlungen auf die alten Meister.

Frau W. Schileyko-Andreewa publiziert ein Triptychon des XIV. Jahrh. der sienischen Schule angehörend, das noch 1909 dem Museum d. schönen Künste von Schtekin, dargebracht wurde. Mit Hilfe einer ikonographischen Analyse gelingt es der Verfasserin, die Madonna dem Segna di Buonaventura zuzuschreiben, indem sie sie mit dessen signierter Madonna in Citta di Castello (v. Maerle, II, 126) vergleicht. Das zweite signierte Werk Segna's, die „Kreuzigung", auch aus der Sammlung des Museums, wurde 1913 von Lionello Venturi in den „Denkmälern des Museums der schönen Künste" publiziert. In der Übersicht der Datierungen der Bilder Segna's neigt die Verfasserin eher zu den Annahmen von Maerle und Perkins als zu denen Venturis. Die Madonna des Tryptichons wird von der Verfasserin zum Beginn d. Tätigkeit des Meisters, die „Kreuzigung" zum Schlusse seines Lebens, nach dem Tode Duccios gesetzt. Die zwei an deren Tafeln d. Tryptichons „Die heilige Magdalena" und „Der heilige Augustin" sind von Lippo Memmi in der Art des Simone Martini ausgeführt. Die Publikation erschien ebenfalls im Burlington Magazine, 1926.

In einem inhaltsreichen Artikel gibt Prof. N. Romanoff eine ausführliche Besprechung der Kunst Jan Mostaerts in bezug auf zwei Bilder des Meisters in der Moskauer Bildergalerie. „Das Ecce homo" aus der ehemaligen Sammlung D. Schtschukin, das noch 1903 in „Trésors d'art en Russie "abgebildet wurde, ist eine der neun bekannten Varianten, die sich in den Museen von Verona, Budapest und in der Sammlung Wedels in Köln (verst. 1895), in der Sammlung Stolck und anderen Sammlungen befinden. Die Moskauer Variante ist ihrer hohen Qualität nach keinesfalls als Werkstattkopie zu beurteilen. Das zweite Bild stammt aus der Mater-Dolorosa-Kirche an der Ordynka (Moskau). Im Jahre 1924 kam das Bild unter dem Namen Dürers in die Sammlung des Museums. Das ausnahmsweise große Bild 1,205 × 0,905 m stellt ein „Ecce homo" mit lebensgroßen Figuren dar. Der Verfasser vergleicht das Bild mit einer Beschreibung eines Bildes von Mostaert von Carel v. Mander I 2, 29: „. . . ein ziemlich großes Stück in Hochformat, ein Ecce homo mit mehr als Halbfiguren in Lebensgröße. Das Bild zeigt einige Portraitköpfe, unter anderen einen damals wohlbekannten Häscher namens Pier Muys mit listigem Ausdruck in seinem komischen Gesicht und einem bepflasterten Kopf. Dieser hält Christus gefesselt". In seinem Buch von v. Eych' bis Breugel' bemerkt M. Friedländer, daß eine lebensgroße Darstellung des Ecce homo aus Mostaerts Werkstatt unlängst auf dem Kunstmarkt in London auftauchte; doch stimmt das Londoner Bild sowie auch die Moskauer Variante nicht vollständig mit der Beschreibung von Manders überein. N. Romanoff vergleicht das Moskauer Bild mit dem Altar von Oultremont in Brüssel von J. Mostaert und stellt fest, daß das besprochene Moskauer Bild eine Variante des verschollenen und bei Mander beschriebenen Bildes ist. Der Christuskopf, seine Hände, die etwas gedrungene Art der Komposition sind ganz in der Manier von Mostaert. Die etwas ungewöhnliche breite Technik wird vom Verfasser durch das lebensgroße Format der Figuren und durch womöglichen Anteil der Werkstatt erklärt. Die Publikation ist von großem Interesse, da es dem Verfasser gelungen ist, in glänzender Weise den Geist des publizierten Werkes wiederzugeben. Das Bild ist neuestens restauriert worden; zwischen dem Schächer und dem Christuskopf ist ein Männerkopf im Turban zum Vorschein gekommen. Die nächste Lieferung des Bulletins des Museums enthält eine ausführliche Abhandlung des Restaurators.

Die Abhandlung von Frau Sh. Rosenthal gibt einen Überblick der sozialen Grundlagen der holländischen und vlämischen Malerei. Die Verfasserin beschreibt die ökonomische Lage der Niederlande im XVII. Jahrhundert und die verschiedenen Arten des Kunsthandels in Flandern und Holland; die Preise, die in beiden Ländern gezahlt wurden, die materielle Lage der holländischen und vlämischen Künstler, der Geschmack des zeitgenössischen Publikums, der Kreis der Sammler und Mäzene wird eingehend besprochen. Sh. Rosenthal bemüht sich, den Zusammenhang des Gesellschaftslebens und der Thematik der Kunst klarzulegen.

Digitized by Google

Prof. M. Fabrikant gibt eine kurze Besprechung von zwei Bildnissen des XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung des Museum der schönen Künste, die früher als deutsche Schule galten. Die auf der Rückseite der Bildnisse gemalten Wappen wurden dank der liebenswürdigen Mitwirkung von E. Lugt gedeutet; das eine Wappen gehört dem Hause Wevelinchoven aus Gorkum, das andere dem Hause der van Hispen. Die Angehörigkeit der Dargestellten dem Umkreis von Leyden veranlaßte den Verfasser, die Bildnisse der Leydener Schule zuzuschreiben. Die Zuschreibung scheint uns wohl einleuchtend, doch sind unserer Ansicht nach die besprochenen Bildnisse minderwertige Wiederholungen, deren Interesse höchstens in der Ikonographie liegt. Bemerkenswert ist, daß in der Sammlung Michalkoff in Moskau noch eine Wiederholung des Damenbildnisses existiert.

In den Schriften der ethnologischen Fakultät der Moskauer Universität 1926 veröffentlichte Prof. A. Sidoroff eine Zeichnung von Pietro da Cortona. Die Zeichnung (0,192 × 0,292) in der breiten charakteristischen Art des Meisters ist mit Bister ausgeführt und laviert und stellt Mars und Venus in einer landschaftlichen Umgebung dar. Auf der Rückseite führt sie die Inschrift: „Marte, e Venus", die ganz identisch mit der Handschrift des Pietro da Cortona ist (Handzeichnungen in Privatsammlungen her. von Prof. F. Becker, Leipzig, 1922, Tafel 45.)

Prof. A. Nekrasoff gibt eine kleine Besprechung über einige Eigentümlichkeiten in der gotischen Architektur. Die Besprechung ist in den „Izvesti des Politechnischen Instituts in Iwanowo-Wosnesensk" 1926, Bd. IX, veröffentlicht.

Der Direktor des Museums der dekorativen Künste, Prof. Dmitri Iwanoff, veröffentlichte im „Sbornik Orujeinoi Palati 1925" mehrere Goldschmiedewerke deutscher Arbeit des XVI. Jahrh.: So einen prächtigen silbergetriebenen Becher, ein Werk des großen Nürnberger Meisters Ludwig Krug. Ein anderes besprochenes Werk ist der silberne Deckel eines Gebetbuchs, der 1522 datiert ist, und ein silbernes Flügelaltärchen, dessen mittlerer Teil nach einem Kupferstich von Dürer getrieben ist und das Monogramm F. R. und Datum 1566 trägt. Vom Verfasser werden noch andere deutsche Werke aus dem Kloster der Troizko-Sergiewskaja-Lawra erwähnt.

Im Verlag der Staatsakademie für bildende Künste zu Moskau wurde ein Sammelband über das Barock in Rußland veröffentlicht, das Aufsätze von Prof. A. Nekrasoff und des Assistenten W. Zgura, N. Brunoff, M. Alpatoff, H. Jidkoff enthält.

Die Moskauer Kommunal-Wirtschaft veröffentlichte im Jahre 1926 unter der Redaktion des kürzlich verstorbenen W. D. Zgura einen Führer durch die Museen und Sehenswürdigkeiten der Stadt Moskau. Der ziemlich kurz gefaßte Führer ist jedoch von den besten Fachleuten zusammengestellt und gibt eine gute Übersicht der jetzt bestehenden Museen.

Erwähnenswert ist noch ein Büchlein über den alten Holzschnitt und Kupferstich von A. Tschajanoff; es ist ein Handbuch für beginnende Sammler und Beamte der Provinzmuseen. Mit großer Liebe behandelt der Verfasser, der selbst Sammler ist, den Stoff. Das Büchlein enthält 150 Monogramme, die leider nicht faksimiletreu nachgebildet sind und mehrere Abbildungen von Holz- und Kupferstichen aus der Sammlung des Verfassers.

Das Jahrbuch der Leningrader Eremitage „Gosudarstwenni Eremitage, Sbornik III", ist meistenteils der Kunstarchäologie und der ostasiatischen Kunst gewidmet; nur eine Abhandlung von W. Woinoff behandelt zwei höchst seltene Kupferstiche von Orazio Borgiani, — ein „Heiliger Christophorus" und eine „Beweinung". Diese Blätter aus der Sammlung der Eremitage gehören durch ihre Kompositionstechnik und ihre mächtige Ausdrucksform zu den besten Arbeiten des italienischen peintre-graveur. W. Woinoff betont den Einfluß Mantegnas in den Kompositionen Borgianis, die übrigens in der manieristischen Art des Seicento ausgeführt sind.

Die im Verlag der Akademie der Materiellen Kultur erschienenen Führer durch die einzelnen Säle der Bildgalerie der Eremitage finden einen großen Anklang beim Publikum. Die neuen Führer sind in der Art eines catalogue raisonné zusammengestellt, und haben einen besonderen Wert eben jetzt, wo die alten Führer (A. Benois, W. Konradi) nicht mehr zu gebrauchen sind.

Einerseits hatte die Bereicherung der Eremitage seit der Revolution eine Neuordnung der holländischen und vlämischen Schulen zur Folge; andererseits ergab eine kritische Forschung viele neue Attributionen. Alle diese Veränderungen sind in den neuen Führern berücksichtigt worden. Die Führer wenden sich an ein schon in der Kunstgeschichte bewandertes Publikum. Bis jetzt erschienen im Jahre 1926 sechs kleine Führer: 1. Prof. J. Schmidt, Rubens und Jordaens. 2. A. Pappe, Das holländische Portrait. 3. E. Lisenkoff, V. Dyck. 4. W. Levinson-Lessing, Snyders und die vlämische Stillebenmalerei. 5. M. Dobroklonsky, Rembrandt. 6. M. Schtscherbatschewa, Holländisches Stilleben. Die Besprechung der Führer folgt im nächsten Bericht.

Shelly Rosenthal

Digitized by Google

Rolphs Grosse: Die holländische Landschaftskunst 1600—1650. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart. Berlin und Leipzig, 1925.

Die holländische Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist eines der reizvollsten Gebiete der Kunstgeschichte. Das neu erwachte Nationalgefühl der seit dem Waffenstillstand von 1604 von der habsburgischen Fremdherrschaft befreiten nördlichen Niederlande zeitigte eine beispielslose Verselbständigung auf sämtlichen Gebieten der Kunst und Wissenschaft des jungen Staates. Besonders die Malerei entwickelte eine Eigenart und Fruchtbarkeit, die den Ruhm Hollands für alle Zeiten ausmachen. Innerhalb ihres Bereiches aber steht die Landschaftskunst an erster Stelle. Denn während das Portrait, Genre und Sittenbild, gleich ihr eifrigst von den Holländern gepflegt, auch in anderen Ländern und zu anderen Zeiten bereits vollendete Ausbildung erfuhren, war die Art der sachlichen und intimen Landschaftsdarstellung, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Holland aufkam, absolut neu und einmalig. Erst der Impressionismus vom Ende des vorigen Jahrhunderts führte über sie hinaus und mit ihm erwachte auch erst das wahre Verständnis für die Reize der holländischen Landschaftskunst und besonders für ihre Anfänge. Im Jahre 1905 hat die Holländerin Johanna de Jonghe in einer Berliner Dissertation erstmalig das Gebiet bearbeitet.

Wenn seit jener Zeit trotz weitgehendster Forschungsergebnisse, die die Feststellungen de Jonghes größtenteils überholter, zwei Jahrzehnte lang das Thema von der Kunstwissenschaft nicht wieder aufgegriffen wurde, so hat das seinen guten Grund. Die Schwierigkeiten der Festlegung dessen, was neu und bedeutsam an der Landschaftsdarstellung der ersten Künstlergenerationen in Holland zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist, sind außerordentlich groß. Seit dem Beginn der Malerei finden sich auf den Gemälden aller Art in den Niederlanden Landschaftswiedergaben, die als Vorstufen wichtig sind. Dienten sie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts fast ausschließlich als Folien für religiöse und mythologische Themen, so begegnen wir bei dem alten Pieter Breughel und in seinem Umkreis (Cornelis Massys und Cornelis von Dalem) bereits ausgesprochenen Landschaftsdarstellungen die sich von den Wiedergaben des 17. Jahrhunderts allein durch die Art ihrer Auffassung unterscheiden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kreuzen sich dann die verschiedensten Richtungen und Auffassungen der Landschaftsmalerei. Einflüsse aus Italien und Frankreich machen sich geltend, Eigenwilligkeiten manieristischer Kunst werden bedeutsam und rufen ihrerseits Reaktionen hervor, die sich in ganz bewußter Wiederaufnahme Brueghelscher Motive kund tun. Eine Menge vlämischer Emigranten ließen sich um 1600 in Holland nieder, während gleichzeitig die Sitte der Italienfahrt sehr stark unter den Künstlern wurde. So standen der Gründergeneration der holländischen Malerei eine große Menge landschaftlicher Vorbilder aller Art zu Gebote.

Wenn nun die Haupteigentümlichkeit der jungen holländischen Landschafter darin besteht, daß sie auf jede Unterordnung ihrer Wiedergaben unter ein belehrendes Thema verzichten und die Landschaft rein als solche, so, wie sie sich dem Beschauer darbietet, auf einzelnen Gemälden, Zeichnungen und Radierungen (nicht wie früher vorwiegend in Folgen) zum Bildgegenstand erheben, so bedienen sie sich doch noch lange Zeit, bis etwa zum Jahre 1630, gelegentlich immer wieder der Vorbilder des 16. Jahrhunderts und übernehmen auch deren Besonderheiten (wie etwa phantastische Felsbildungen usw.) Neu ist nur die Art und Weise, wie sie sie übernehmen und verarbeiten, indem sie sie als gleichberechtigte Requisite momentanen Beobachtungen im Bilde koordinieren. Wo früher das Außergewöhnliche in der Landschaft erzählenswert schien, tritt es jetzt zurück, und gerade das Alltägliche, Normale wird — neu entdeckt — mit Liebe vorgetragen. Erst ganz allmählich begegnen sich die verschiedenen Verarbeitungen der einzelnen Künstler, deren jeder mit eigenen Anschauungen an die neue Aufgabe herangeht, in einer sachlich wie darstellerisch vereinheitlichten (tonigen) Landschaftskunst, die die Grundlage für die große Landschaftsmalerei der Blütezeit des Jahrhunderts bildet.

Um ein klares Bild von den Anfängen der Landschaftsmalerei zu schaffen, kommt es also zunächst darauf an, die unendlich vielen Anregungen aufzudecken, die die jungen Künstler empfingen — alsdann nachzuweisen, wann, wie und wo sie sie verwerteten und schließlich durch alle Verschiedenheiten der Handschriften hindurch die ihnen allen gemeinsame Art der Verarbeitung zu erkennen und in ihrer allmählichen auf das gleiche Ziel hinführenden Entwicklung schrittweise von Jahr zu Jahr zu verfolgen. Erst wenn dieses aus einer überragenden Kenntnis sämtlicher Möglichkeiten der Landschaftsdarstellung der fraglichen Epoche und ihrer Künstler, sowie aller vorangegangenen Epochen erzielt werden kann, besteht die Berechtigung, zusammenfassend über das große Gebiet der holländischen Landschaftskunst von 1600—1650 zu handeln. Vielleicht ist das erst dann möglich, wenn durch sorgfältige Bearbeitung jedes einzelnen Landschaftsmalers dieser Zeit das gewaltig große Material an Zeichnung, Malerei und Graphik gesichtet und geordnet ist.

Die vorliegende Arbeit von Grosse ist weit davon entfernt, auch nur eine der für sie notwendigen Grundbedingungen annähernd zu erfüllen. Der Verfasser besitzt ein Urteil über die holländische Land-

Digitized by Google

schaftskunst, wie es jeder halbswegs geschulte Kunstinteressent sich bilden kann, nachdem er die Hauptgalerien und Kupferstichkabinette Deutschlands besucht und die notwendigste Fachliteratur gelesen hat. Seine Kenntnisse beschränken sich (abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen) ausschließlich auf die der großen Masse des deutschen Publikums zugänglichen Kunstwerke. Die Beispiele, die er zur Charakterisierung einzelner Künstler und ganzer Richtungen heranzieht, verdeutlichen infolgedessen in den meisten Fällen nur einen ganz geringen Bruchteil der Ausdrucksmöglichkeiten, so daß ein völlig verzerrtes Bild von diesen entsteht. Um so mehr, als die Kunstwerke ganz willkürlich ausgewählt und zusammengestellt sind, ohne daß für ihre Entstehungszeit und oft sogar für ihre Zuschreibung feste Anhalte bestehen. Anstatt sich auf die Klarlegung der großen Entwicklungslinien an Hand der wenigen maßgebenden Künstlerpersönlichkeiten der Zeit von 1600—1650 zu beschränken (in keiner anderen Epoche ist das so leicht wie gerade in dieser) und anstatt nur die wirklich typischen Werke dieser Künstler heranzuziehen, verliert er sich immer wieder bei der Erwähnung völlig belangloser Maler zweiten und dritten Ranges (wie Pieter de Bloot, Rafel Camphuisen, Jacob van Mosscher, François Knibbergen usw.) und ihrer Werke und bringt von den wichtigen Landschaftern unwesentliche Stücke, so, wie sie ihm gerade zur Hand sind. Wo er aber an entscheidenden Stellen die Führerschaft einzelner Künstler mit großem Nachdruck betont, hat er das Unglück, falsch zu sehen, so daß er bei der Verfolgung der von ihm konstruierten Schulzusammenhänge immer weiter vom Tatsächlichen abkommt.

Es sind vier verschiedene Schulen der holländischen Landschaftskunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Hauptrichtungen angeführt: Die manieristische Landschaft, die vlämische Richtung, die nationalen Holländer und die Landschaft um Seghers-Rembrandt (heroische Richtung). Grosse nimmt jede dieser Richtungen als ein Phaenomen für sich und behandelt die Künstler, die er ihr unterordnet, ausschließlich als ihre Repräsentanten. Wäre diese Art der Verarbeitung angängig, sofern es sich nur um die Vorstufen der national-holländischen Landschaftskunst handelte, so führt sie zu den stärksten Verwirrungen, wo diese selbst im Mittelpunkt der Betrachtung steht. So wird die vlämische Richtung von Hans Bol und Coninxloo, die manieristische von Bloemaert und die heroische von Momper abgeleitet. Von allen diesen Künstlern und denen ihrer Art finden sich nun gleich starke Beeinflussungen bereits bei den frühesten Arbeiten der nationalen Holländer (Esaias van den Velde, Pieter Molyn, Jan van Goyen). Trennt man sie von ihnen und behandelt sie als Parallelerscheinungen, anstatt als Vorbilder, so beraubt man sich von vorne herein jeder anschaulichen Grundlage. Die holländische Landschaftskunst beginnt, wie gesagt, dort, wo eine junge, selbstbewußte und daseinsfrohe Kunstlergeneration in der Lage ist, kraft eigener Anschauung sämtliche übrigen Darstellungsweisen zu verarbeiten, ohne sich an eine von ihnen zu verlieren. Sie ist das Ergebnis, nicht aber eine Parallelerscheinung der anderen. Doch das wäre letzten Endes nur eine Frage der Gliederung, wenn die Möglichkeit, sie als solches anzusehen, für den Leser von Grosses Buch noch offen bliebe. Dem ist aber nicht so — und hier stoßen wir auf die schlimmste Verkennung des Verfassers: Er gibt der Landschaftskunst der nationalen Holländer ihren eigenen Ursprung, indem er sie direkt von dem — deutsch-römischen Maler Adam Elsheimer ableitet. „Der Angelpunkt für die Beurteilung der Entwicklung, insoweit sie die national-holländische Schule betrifft, bildet der mutmaßliche Einfluß Adam Elsheimers" heißt es auf S. 35.

Adam Elsheimer, ein sehr feiner und zu seiner Zeit berühmter Künstler hat zweifellos auf die zeitgenössischen Niederländer einen gewissen Einfluß ausgeübt. Viele von ihnen, die wie er nach Italien zogen (die Gebrüder Bril, Nieulandt, Moses van Uyttenbroeck u. a.) haben nach ihrer Rückkehr in die Heimat seine Kunst dort verbreitet. Es wurden auch manche seiner Eigentümlichkeiten (wie der Baumschlag, die Wiedergabe des Tempels von Tivoli usw.) gelegentlich von den Holländern übernommen, doch geht es keinesfalls an, dem Deutschen eine Führerstellung in der holländischen Malerei einzuräumen. Während des ganzen 17. Jahrhunderts hat die italienische Landschaft die Niederländer immer wieder gereizt und es gibt Zeiten (so gegen Mitte der zwanziger und im Verlauf der fünfziger und sechziger Jahre) wo sich die Landschafter besonders stark in italienisierender Manier gefielen. Zu Beginn des Jahrhunderts aber war der italienische Einfluß nicht stärker als die Fülle aller anderen Einflüsse der sich kreuzenden Richtungen, und wo ihm (wie bei Esaias van den Velde gelegentlich vom Jahre 1618 ab) vereinzelt Raum gegeben wird, da geschieht dieses ganz bewußt und meistens bei Wiedergabe religiöser, mythologischer und höfischer Vorwürfe, die auf Bestellung entstanden. Allein Jan van de Velde, ein Stecher ohne eigene Erfindungsgabe, hat sich jahrzehntelang der Reproduktion italienisierender Motive, wie er sie bei Goudt fand, gewidmet.

Wenn Grosse daher Adam Elsheimer an die Spitze der nationalen Holländer stellt, so ist das grundfalsch und es müssen sich notwendigerweise Fehlschlüsse daraus ergeben, die verhängnisvoll für seine weiteren Untersuchungen sind. Er ist denn auch gleich diesen Fehlschlüssen verfallen, indem er an Hand einiger ihm elsheimerisch scheinender Kompositionen ein Horizontalschema für den Bildaufbau der Holländer festlegt (S. 25) das er dem „Elsheimerschema" gegenüberstellt. Schematisierung

Digitized by Google

ist immer sehr gefährlich — ganz besonders aber hier. Es gibt aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine große Menge holländischer Landschaften die ausschließlich die in die Tiefe stoßende Dreiecks-komposition der Brueghelschule zeigen. Doch ließe sich Grosses Schema immerhin verfechten, wäre sie nicht einem Künstler als dem Hauptvermittler und Fortsetzer der Kunst Elsheimers zur Last gemacht, der mit der Ausbildung der holländischen Landschaftskunst so gut wie nichts zu tun hat. Er ist der Gesellschaftsmaler Willem Buytewech. Es gibt von ihm aus dem zweiten Jahrzehnt sehr reizvolle Landschaftszeichnungen (in Paris [Slg. Masson]) Wien, Berlin und Maartendijk (Slg. Lugt) die Grosse nicht bekannt und grundverschieden von Elsheimers Kunst sind. Auch die 1621 datierte Folge von Landschaftsradierungen Buytewechs ist so persönlich und so typisch als exzeptioneller Versuch des Gesellschaftsmalers, Landschaftseindrücke zu stilisieren, daß sie sich nicht mit den Arbeiten anderer Landschafter vergleichen läßt. Nur das von Jan van de Velde gestochene Blatt „Ignis" (Grosse datiert es um 1607, doch entstand es höchstwahrscheinlich zusammen mit den übrigen Darstellungen der Elemente erst 1622) steht unmittelbar unter Elsheimers Einfluß, wie überhaupt das Nachtstück in dieser Zeit, (u. a. bei Pieter Molyn und Esaias van den Velde) aber gerade für das Nachtstück macht Grosse (S. 30) Rafel Camphuisen verantwortlich. Außerdem geht er gar nicht auf landschaftliche Darstellungen bei seiner Behauptung zurück, sondern sieht „den besten Schlüssel" für die Rezeption Elsheimers in einer — Ermordungsszene (S. 39, Z. 12) die Esaias van den Velde 1616 nach Buytewech stach!

Und so geht das weiter. Nachdem bewiesen ist, daß Buytewech „seine Kunst im Sinne Elsheimers konsequent weiter entwickelte" (S. 24 3. Z. v. u.) wird dazu geschritten, sämtliche übrigen nationalholländischen Landschafter von diesem Elsheimer-Buytewech abzuleiten, denn „ein Künstler wie er muß gewirkt haben, und wenn vermutlich noch so wenig Spuren zu erkennen sind" (S. 36, Z. 14). Immer wieder ist von seiner entscheidenden Vorbildlichkeit die Rede. Wenn wirklich das gelegentliche Aufgreifen zeitgenössischer Darstellungsformen überhaupt Rückschlüsse auf Beeinflussungen und Schulverhältnisse unter den jungen Holländern zuließe — wie Grosse sie im Falle Buytewechs behauptet — dann würde man deren Erkenntnis begrüßen. Tatsächlich aber kann gerade auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei vor dem Jahre 1630 hiervon garnicht die Rede sein. Denn eben jene absolut persönliche Auseinandersetzung mit der wieder neu entdeckten heimatlichen Umgebung verhinderte Unselbständigkeiten. Richtig erkannt ist nur und erstmalig ausgesprochen, daß Herman Saftleven den Landschaftsstil der Radierungen Buytewechs aus dem Jahre 1621 übernahm. Doch blieb diese Übernahme für die weitere Entwicklung der holländischen Landschaftskunst bedeutungslos.

Wenn somit bereits die allgemeinen Entwicklungszusammenhänge verkannt und falsch aufgebaut sind, so erweisen sich auch die Einzeluntersuchungen als gänzlich unbrauchbar und unkritisch. So heißt es beispielsweise im Kapitel über Hendrik Avercamp S. 21 Z. 3 v. u.: „Das nächste Datum, nämlich 1620, befindet sich auf einem Bilde des Amalienstifts in Dessau". Dieses Bild existiert garnicht. Es liegt eine irrtümliche Notiz von Wurzbach zugrunde, die auch Moes bei Thieme Becker übernahm. Das Bild des Dessauer Amalienstifts ist ein minderwertiges Stück ohne Signatur und Datum in der Art eines Malers namens Berend Avercamp, der um 1650 malte. S. 22, 2. Abschn.: „Um und nach 1630 setzt in Holland die Tonigkeit ein, wir müssen annehmen, daß auch unser Meister sich nicht davon ausgeschlossen hat. In der Tat sind solche Blätter und Bilder vorhanden, allerdings, und dies in leider im Hinblick auf diese Untersuchung bedauerlich, es ist keines der mir bekannten datiert". Auf Tafel I 2 ist dann ein mit dem Monogramm AV versehenes Aquarell abgebildet, daß, wenn es überhaupt von Avercamp stammt, ein absolutes Unikum in seinem Werke darstellt.

Fernere stilistische und methodische Blüten:

S. 5 Z. 3 v. u.: „Esaias und Jan van de Velde schwenkten mit vollen Segeln in eine neue Richtung ein"
S. 6 Z. 15 v. u.: „man muß sich schon bewußt etwas Scheuklappen umbinden"
S. 7 letzte Zeile: „Die Zeichnungen Isaak Moucherons, die Gemälde Egeon van der Neers läuten . . . das Rokoko ein"
S. 33 Z. 9: Goyens „kribbelige Art"
S. 34 Z. 2: „Jacob Ruysdael sieht in der Landschaft die Planlosigkeit des Schicksals"
S. 65 Z. 7: „Goyen klebt seine Motive aufeinander".
S. 67 Z. 6: „Unwillkürlich sieht Goyen noch das Dreieck am Boden".
S. 77 Z. 16: „Einmal ist der Dachreiter der Kirche groß, das andere Mal klein".
S. 82 Z. 8 v. u.: „Die Bilder, die ich jetzt nenne, sind zugleich die Musterkarte des für Ruysdael Typischen": (folgen zwei Bilder der Jahre 1641 und 1642).
S. 86 Z. 11 v. u.: (Frans de Momper) „ist ein sehr guter und feiner Maler, der ohne zu stolpern auch den holländischen Weg gehen konnte".
S. 94 Z. 6: (Seghers) „verbohrt sich in Einzelheiten".

Digitized by Google

Eine eingehendere Richtigstellung der einzelnen Angaben Grosses erübrigt sich. Hierzu müßte ein neues Buch geschrieben werden.

Sehr erschwert wird die Lektüre der Arbeit dadurch, daß der Verfasser in den zusammenfassenden Kapiteln, die er den Einzeluntersuchungen vorwegschickt, immer schon Details anführt, die er nachher dann wiederholt, so daß man das Meiste zweimal liest. Auch ergänzt er seine Beobachtungen über die Künstler bei jedem Vergleich mit anderen Künstlern. So findet sich im Kapitel Salomon van Ruysdael auf S. 83/84 ein ganzer Abschnitt, der nur von van Goyen handelt.

Störend ist, daß trotz Numerierung der Tafeln diese noch einmal auch als Seiten durchnumeriert sind (Tafel 18 = S. 20 usw.).

Es muß hier einmal darauf hingewiesen werden, daß die Holländer sehr empfindlich gegen Namensentstellungen sind. Die Künstler heißen Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael usw. Das „van" gehört zum Namen.

Oft ist auch nur von „Jan", „Esaias" und „Salomon" die Rede.

Druckfehler: S. 5 letzte Zeile: van der Venne (S. 18 Z. 11: van de Venne). — S. 63 Z. 5: Heubraken (statt Houbraken). — S. 80 Z. 10: Buysdael (statt Ruysdael).

Georg Poensgen

Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläenkunstgeschichte Bd. XVI, Berlin 1926.

Bereits der Titel dieses Buches macht mißtrauisch. Eine Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts herauszugeben, nachdem kaum das erste Viertel dieses Jahrhunderts verflossen, ist ein Unding. Zumal, da die kurze Zeitspanne, weit entfernt eine geschlossene Kunstepoche zu bedeuten, durch Krieg und politische Umwälzungen zerrissen ist, in deren Folge eine Fülle von Versuchen begabter und unbegabter Künstler, neue Wege zu gehen, sich hervorwagten, um nur in den seltensten Fällen Boden zu finden. Und die gewaltige Epoche des französischen Impressionismus, obgleich eine Angelegenheit des XIX. Jahrhunderts, läßt sich noch unmöglich von der Jetztzeit abtrennen, wo namhafte Künstler wie Utrillo, Vlaminck, Levy und Kokoschka sich noch in ihren Bahnen bewegen. Es gibt bisher gar keine Kunst des XX. Jahrhunderts. Im Jahre 1825 konnte man mit viel größerem Recht von der Kunst des XIX. Jahrhunderts sprechen. Damals hatte tatsächlich um 1800 eine allgemeine Umorientierung und Abwendung von der Darstellungsweise der Vorläufer stattgefunden. Und was Manet und Cezanne geleistet haben, hängt eng mit Géricault und Ingres zusammen. Heute aber ist nach vielen Wirrnissen ohne positives Resultat viel eher wieder ein Zurückgreifen auf das frühe XIX. Jahrhundert zu bemerken, als entschiedenes Vorwärtsschreiten. Der Expressionismus, Kubismus, Futurismus und die „Neue Sachlichkeit" der Künstlergruppe um Fernand Leger sind vorläufig als ernsthafte Versuche, weiter zu kommen, interessante Erscheinungen; doch haben sie weder einzeln noch zusammen den Anspruch, die Kunst des XX. Jahrhunderts zu repräsentieren. In einer Publikation, die auf Popularität ausgeht, wie die Propyläenkunstgeschichte, ist das neu erschienene Buch daher ein Mißgriff.

Wo er aber nun einmal geschah, ist die Wahl von Carl Einstein als Verfasser noch als verhältnismäßig glücklich zu bezeichnen. Historische Einstellung wäre für diesen Zweck ebenso belastend gewesen wie der Enthusiasmus eines der vielen Bejaher, denen Richtung über Kunst geht. Es gehörte zu dem Wagnis, dieses Buch zu schreiben, eine weitgehende Allgemeinbildung über sämtliche Kunstzweige, die sich heute mehr denn je durchkreuzen. Außerdem aber — und dieses vor allen Dingen — erbarmungslose Skepsis, die nie in Gefahr geraten konnte zu loben, wo nicht unbedingt Festes und Einwandfreies entstand. Tadel ist längst nicht so gefährlich. Er kann nur anregend wirken, wenn er einen Kräftigen trifft.

Es gibt wohl kaum einen kaltschnäuzigeren Skeptiker augenblicklich als Einstein. Und er weiß — wenn auch nicht gründlich — überall, in der Philosophie, Literatur und Kunst so weit Bescheid, daß er alle Wechselwirkungen beurteilen kann. Sein Buch ist ein grausames Abschlachten von Künstlern und künstlerischen Intentionen — doch wenn man absieht von dem abscheulich blasierten, fast unleserlichen Stil, in dem es geschrieben ist — kann es für Menschen, denen moderne Kunst wirklich eine ernste Lebensfrage bedeutet, eine wahre Wohltat sein. Denn es mußte einmal aufgeräumt werden mit aller Überschätzung einerseits und der oft unverdienten Mißachtung aus Unverständnis andrerseits, und es mußte endlich ausgedrückt werden, daß Kunst nur aus der Fülle schöpferischer Begabung und nicht als Äußerung eines dünnen, intellektuellen Talents entstehen kann. Denn soviel ist sicher — und das kann jeder einigermaßen Eingeweihte heute übersehen, wenn er den Mut dazu hat: es lebt augenblicklich kein einziger Künstler, den man restlos bejahen könnte und es ist schon viel, wenn Größen wie Picasso, Kirchner und Klee durch ihre Vielseitigkeit und unverdorbene Produktivität in Erstaunen setzen, oder wenigstens, wie Dix und Groß, durch Intensität und malerische Freiheit überzeugen.

Digitized by Google

Darum ist es zwar nicht gerade taktvoll und menschenfreundlich, wenn man die Schwächen der Künstler (da man selbst kein Künstler ist) so unerbittlich einkreist und rügt, wie Einstein es tat. Zumal an so offizieller Stelle wie der Propyläenkunstgeschichte hätten endgültige Urteile zwischen den Zeilen bleiben können. Aber es ist berechtigt. Und Einstein hat so viel Geschmack und Qualitätsgefühl, daß er niemals Unrecht tut. Wenn er Fiori beispielsweise Unrecht getan hätte, wäre dieser sicher nicht tätlich geworden. Denn nur peinliche Wahrheit erregt Ohrfeigengelüste. Aber Einstein — selbst ungeheuer eitel — vermag zu allererst diese Schwäche bei Anderen aufzudecken. Und so stellt er denn jede Selbstberäucherung, wo sie sich in der Kunst äußert, rücksichtslos an den Pranger. Wo hingegen primitiver Schöpfungstrieb ehrlich an die Öffentlichkeit tritt, kommt in seiner Kritik — unbeschadet der Grenzen dieser Begabungen — oft sympathische Wärme auf, wie etwa im Falle Henri Rousseaus, Modiglianis oder, rückgreifend van Goghs. Deren Schwächen konstatiert er nur, ohne sie zu verurteilen — denn sie waren bewußt oder kindlich zur Schau getragen. Und so bedeutet auch an anderen Stellen häufig eingeflochtenes, geringes Lob bei dieser Schärfe der durchschnittlichen Ablehnung viel mehr, als die nichtssagende Lobhudelei ermüdeter Zeitungskritiker, die heute jede kleine Begabung notgedrungen verwöhnen müssen.

Einsteins Buch ist alles Andere als populär. Es ist so kompliziert in der Anschauung und Ausdrucksweise, daß nur ein genau Orientierter es mit Mühe lesen und verstehen kann. Das ist vielleicht der größte Vorwurf, den man dem Verfasser machen muß. Denn dazu sind Bücher nicht da, daß sie das, was sie beschreiben, nur noch schwieriger machen, als es schon an sich ist. Der Laie bekommt dadurch einen berechtigten Ekel vor aller Kunstkritik und Kunstliteratur, anstatt höchst vorsichtig geleitet zu werden.

Die Abgrenzung, die Einstein für das zu behandelnde Gebiet trifft, erscheint recht willkürlich. Ohne Corinth, Liebermann, Slevogt und Munch einzubegreifen — von denen doch zumindest der Letztgenannte durchaus auf der Höhe der gegenwärtigen Malerei steht — beginnt er mit Matisse und den Fauves in Frankreich und mit den Brückenleuten in Deutschland. Er macht damit seine persönliche Anschauung zum Wegweiser, ohne das in irgend einer Weise zu rechtfertigen. Man kann nur hoffen, daß hier Abmachungen mit dem Verfasser des noch nicht erschienenen Bandes über die Malerei des Impressionismus vorliegen.

Die Definition der Stilbegriffe ist Ansichtssache, auf die wir uns nicht näher einlassen können. Spätere Generationen, denen das Werk Einsteins sicherlich einmal eine amüsante Zeiterscheinung bedeuten wird, werden darüber zu urteilen haben, ob er Recht hatte oder nicht. Sehr problematisch erscheinen schon heute seine Ausführungen über die Plastik. Man hat den Eindruck, als ob Einstein für ihre Qualitäten wohl das Verständnis, aber keinen Blick habe. Er ist ein Mann der Farbe und so wurde sein Buch denn auch ein Exkurs über die Malerei der letzten zwanzig Jahre, darin von Architektur überhaupt nicht die Rede ist. Ein geistreicher Exkurs für Kritiker. Dem Publikum kann man nur raten, ihn nicht zu lesen und sich mit der Betrachtung der sehr reichhaltig aber ziemlich wahllos ausgesuchten Abbildungen zu begnügen. Sie sprachen deutlicher für sich als Einstein auf 175 Seiten Text.

Die Aufmachung des Buches ist sehr anständig und solide. Man wird es wohl von allen bisher erschienenen Bänden der Propyläenkunstgeschichte wegen des schönen Abbildungsmaterials am häufigsten zur Hand nehmen. Und da ist es denn doch immer noch besser, die geistige Verarbeitung — selbst wenn man sie nicht berücksichtigt — durch einen die moderne Atmosphäre beherrschenden Kosmopoliten vollzogen zu wissen als durch die „privilegierte Langweiligkeit eines Kunstprofessors" (P. F. Schmidt im „Cicerone"). Es gibt da im Falle der Kunst des XIX. Jahrhunderts warnende Beispiele.

Georg Poensgen

Musée du Louvre: Les Antiquités orientales, Sumer, Babylonie, Elam, par Georges Conteneau, attaché au musée du Louvre. Editions Albert Morancé, Paris.

M. G. Conteneau a réuni, dans un album de quinquante-quatre planches, les plus belles pièces d'art sumérien, babylonien, élamite, que possède le Louvre. La plupart d'entre elles datent d'environ 3 000 ans avant notre ère.

Après quelques données historiques que M. Conteneau a su exposer dans une succinte préface, nous trouvons d'admirables reproductions de statuettes, bas-reliefs de pierre, têtes de taureau en cuivre, etc. ... qui montrent à quel degré d'habileté étaient parvenus, il y a près de 3000 ans, les artistes Mésopotamiens. Une des planches reproduit la stèle sur laquelle le roi de Babylone, Hammourabi, fit graver, près de deux mille ans avant notre ère, les lois qu'il avait données à son peuple et qui constituent le plus ancien code connu.

Ce volume qui réunit des monuments d'un grand intérêt, d'un art véritable et souvent trop peu connu, est fort bien présenté; il sera suivi d'un autre album consacré à la seconde partie de la collection.

Digitized by Google

Les Laques d'extreme-Orient. Chine et Japon, par Melle M.-J. Ballot, attachée au Musée du Louvre. G. Vanoest, Paris.

Pendant longtemps, on s'est contenté de louer de façon lyriquement vague, la beauté des laques. Maintenant on veut connaître leur histoire, et les spécialistes sont enfin arrivés à une documentation assez précise, surtout en ce qui concerne les laques japonaises. C'est le résultat de ces travaux, auxquels elle a ajouté une large part personnelle, que publie aujourd'hui Melle Ballot.

L'usage de la laque remonte à la dynastie des Han. Nous avons des renseignements précis sur ceux de la dynastie des Song, où l'on laquait les ustensiles destinés au Palais Impérial. L'industrie du laque atteint son plus haut degré de perfection avec la dynastie des Ming. A la fin du XVII° s., l'art du laque se perfectionne de plus en plus au point de vue technique, mais arrive bientôt à la décadence. L'auteur étudie en déail ces différentes époques, ainsi que les laques du Japon et de Coromandel qui forment un groupe à part, et elle les étudie tant au point de vue technique qu'artistique et iconographique, s'étendant particulièrement sur certaines pièces de grande valeur, reproduites au cours des XXXII planches qui illustrent l'ouvrage.

Un tableau de termes techniques japonais et chinois complète cet intéressant ouvrage.

L'art Negre. L'art animiste des noirs d'Afrique, par Georges Hardy, directeur de l'école Coloniale. Coll. Art et religion, Laurens, Paris.

On est généralement trop enclin à dénommer art nègre, tout ce qui vient d'Afrique. Pour peu qu'on ait vécu parmi les noirs, on démêle bien vite qu'il y a, entre les divers groupements de la Nigritie, des différences aussi tranchées qu'entre les groupements de race blanche.

Ayant vécu plus de quinze années en Afrique, M. G. Hardy s'y est tenu en contact permanent avec les indigènes, et s'est spécialisé dans les questions coloniales. Son livre est donc tout autre chose qu'une construction d'esthétique aventureuse, ou un recueil d'impressions personnelles.

M. Hardy s'est surtout efforcé de marquer l'étroite liaison des cultes animistes et des manifestations artistiques des Noirs d'Afrique, de poser en termes clairs, ce qu'il appelle „le problème de l'art nègre" et de distinguer des „régions d'art"; fermement guidé par son expérience directe du pays, il a tiré un parti inattendu d'une documentation éparse et peu accessible, et il a réalisé un travail de synthèse une mise au point de la question, qui va permettre une exploration méthodiques de ce domaine obscur et passionnant.

Vingt-quatre planches hors-texte, parfaitement reproduites, donnent les oeuvres les plus caractéristiques de l'Art nègre.

Henri Focillon: La peinture au XIXe siècle. Le retour à l'antique — Le romantisme. H. Laurens, Paris.

M. Henri Focillon qui, comme conservateur du musée de Lyon, a été un des premiers à introduire dans nos galeries nationales ou municipales des oeuvres modernes, vient de publier un beau livre sur la peinture au XIXe siècle en Europe, depuis le retour à l'antique, avec Davis et Ingres, jusqu'au début du romantisme.

L'époque qui fait l'objet de cet ouvrage est une des plus riches de l'histoire de la peinture; elle a vu naître et se développer quelques uns des plus beaux génies de cet art et de nombreux talents étroitement mêlés aux agitations du siècle; elle appartient au passé, mais elle nous est encore tout présente et, par bien des points, nous nous y rattachons d'une manière immédiate. A ces titres divers, il a paru légitime de l'étudier avec ampleur, surtout dans sa manifestation la plus haute et la plus caractéristique, le romantisme. Les résultats de recherches récentes et d'investigations personnelles ont permis de renouveler une matière, déjà traitée avec distinction pour chaque école, en particulier pour l'école française, plus rarement étudiée dans son ensemble.

S'inspirant des méthodes des sciences comparées, l'auteur s'est attaché à mettre en lumière, son seulement la qualité des écoles nationales, mais la fréquence et l'intensité des courants internationaux. Son oeuvre se présente, non comme une série de monographies d'artistes, de groupes ou d'institutions, mais comme un ensemble où les échanges et les accords ont un rôle essentiel. Mais les grands artistes y apparaissent au premier plan, comme les poètes et les ordonnateurs de ces vastes mouvements. David, Goya, Turner, Constable, Ingres, Delacroix, Corot, bien d'autres maîtres s'y succèdent en vivants portraits. Leurs oeuvres leur font cortège, reproduites abondamment et avec soin. Un tableau chronologique, une bibliographie détaillée, complètent l'ouvrage, et en font un précieux instrument de travail.

Digitized by Google

Robert Danis: La premiere Maison royale de Trianon, 1670—1687. Paris, éditions Albert Morancé.

Le charmant Trianon de porcelaine, vient, par une aimable et savante restitution de M. Robert Danis, d'être tiré de l'oubil.

La création de cette maison de plaisance a été dûe à ce que Louis XIV, rêvant déjà de faire de Versailles un somptueux palais, voulait avoir, non loin de là, un endroit équivalent à l'ancienne maison de chasse de Louis XIII, vouée à une prochaine démolition.

Construit par Le Vau, d'après un point de départ classique, tout l'effort du constructeur se porta sur l'effet décoratif de la couverture, pour lequel il employa les carreaux, faïences, vases et autre objets provenant de la Chine.

Bien qu'il fut, au dire des contemporains, un enchantement, le palais, de par sa fragilité même n'eût qu'une brève destinée. Moins de dix-sept ans après avoir été bâti, le roi, lassé par des dépenses successives qu'entraînait son entretien, en ordonnait la démolition.

M. Robert Danis, architecte en chef des palais nationaux, a su reconstituer, en artiste et en technicien, avec une remarquable conscience, ce premier spéciment d'architecture française inspirée d'exotisme. De nombreuses planches, soit de plans, soit de vues d'ensemble, éclairent magnifiquement le texte.

Marie Dormoy

Digitized by Google

DIE ANFÄNGE DER KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG IN ITALIEN

VON

RICHARD KRAUTHEIMER

Erst in einem bestimmten Stadium der geistigen Haltung wird eine Geschichte der bildenden Kunst [1]) überhaupt möglich. Es gehört dazu die Einstellung, die die Kunst als eigenes Gebilde anerkennt, die künstlerische Tätigkeit als eine ganz spezifische Tätigkeit wertet, die den anderen Tätigkeiten des Lebens besondert gegenüber steht, als eine Tätigkeit, die ein eigenes Verhalten zur Wirklichkeit zur Voraussetzung hat, gleichwertig den Tätigkeiten der Religion, der Wissenschaft, der Politik. Solange sie im Sinne des frühen und hohen Mittelalters unter den artes mechanicae figuriert, den „höheren" Tätigkeiten des Lebens absolut untergeordnet ist, kommt sie auch als eigener historischer Gegenstand nicht in Frage: sie wird nur als Begleiterscheinung, als Nebenwirkung, im besten Fall als Beleg für eine der höheren Tätigkeiten verstanden. So kann sie auch als geschichtliches Faktum unmöglich begriffen werden: einen Gegenstand als geschichtliches Faktum sehen, heißt, ihn als Kontinuum sehen — und als Kontinuum kann er nur dann gesehen werden, wenn er nicht an das Werden anderer Gegenstände unmittelbar geknüpft, wenn er ihnen also nicht unbedingt untergeordnet ist. Notwendige Voraussetzung ist demnach, daß eine eigene künstlerische Sphäre sich von der religiösen, der wissenschaftlichen, der politischen Sphäre absondert. Von ihr aus erst kann die Vergangenheit auf das Werden künstlerischer Momente, auf das Werden einer Kunst hin untersucht werden, — sie ist conditio sine qua non einer Kunstgeschichte als literarischer Gattung.

Diese neue geistige Haltung bildet sich langsam im Laufe der Zeit heraus, die wir das hohe und späte Mittelalter zu nennen pflegen — im Laufe der Zeit, die den Keim zu fast allem gelegt hat, was für unsere Mentalität heute noch Gültigkeit besitzt. Schon im frühen 13. Jhdt. wird die Literatur als selbständiger Wert gesehen: die Geschichte einer bestimmten Literaturgattung wird geschrieben in den Biographien der provenzalischen Troubadours [2]): Ughes de St. Cir erzählt die Biographien seiner Vorgänger, seiner Zeitgenossen, seine eigene Biographie — und er tut dies im klaren

[1]) Dem Aufsatz liegt meine Antrittsvorlesung an der Universität Marburg a. d. L. zugrunde. Maßgebend für sämtliche einschlägigen Fragen ist J. v. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, und Panofsky, Idea, Hamburg 1927. Daneben stehen Kallab, Vasaristudien, Wien 1908; Karl Frey, Il Codice Magliabecchiano, Berlin 1892, Einleitung; Lion. Venturi, La critica dell' arte in Italia, L' Arte, 1917, 1922, 1923, 1925; Ortolani, La critica dell' arte a Venezia, L' Arte 1923.

[2]) Chabaneau, Les biographies des Troubadours, Toulouse 1885.

Digitized by Google

Bewußtsein eines Nacheinander, einer nicht-zufälligen Abfolge. Zwar ist die Wertung der literarischen Momente nicht rein: die Lebenssphäre schlägt in Gestalt des Anekdotischen immer wieder durch (wie denn „troubadieren" offenbar durchaus nicht als rein literarische, vielmehr als vitale Angelegenheit betrachtet wird.) Aber das Wesentliche ist, daß die Betrachtung auch der literarischen Leistung durch alle Biographien hindurchgeht, daß sie das verbindende Moment bildet, das die Troubadours zweier Jahrhunderte aneinander knüpft — und daß innerhalb dieser literarischen Sphäre ein Früher und ein Später geschieden wird, ein Früher und ein Später, das nicht nur einfach chronologisch gegeben, sondern mit der zeitlichen Abfolge unumkehrbar verknüpft erscheint. Das heißt, es ist das Bewußtsein vorhanden, daß das Frühere notwendig anders war als das Spätere, daß etwa gewisse Kunstqualitäten erst im Laufe der Zeit erworben wurden: das ist der Sinn der Stelle in der Biographie von Peire d' Auvergne, von dem es heißt, er habe noch keine Chansons gedichtet, denn die habe erst Guirautz de Borneilh erfunden — aber in seiner Zeit habe man ihn für den besten Troubadour der Welt gehalten, bis eben Guirautz de Borneilh gekommen wäre. Man erkennt innerhalb des Künstlerischen eine Abfolge von Qualitäten, von Eigenschaften an, eine Abfolge, die unumkehrbar an den zeitlichen Verlauf gebunden erscheint. Es ist in der nachantiken Zeit der erste Fall einer bewußt geschichtlichen Betrachtung eines künstlerischen Gegenstandes.

Es ist natürlich alles andere als ein Zufall, wenn diese neue geschichtliche Betrachtungsweise innerhalb der künstlerischen Sphäre an der Geschichte der Literatur früher sich formt als an der Geschichte der bildenden Kunst. Die Literatur kann sich sehr begreiflicherweise relativ früh als selbständiger Gegenstand konstituieren. Es fehlt ihr die Bindung an das Mechanische, an die Materie, die der bildenden Kunst eigen ist und die in der Vorstellung des Mittelalters stets etwas Degradierendes hat [1]). Die Literatur ist frei von der Materie, sie gehört zu den artes liberales — in die Wissenschaftssphäre also, ganz wie die Musik: so erklärt sich ihre frühe Erhebung in den Rang eines geschichtswürdigen Gegenstandes. Hier, in der prästabilierten Rangordnung der artes, in der damit gesetzten Überordnung der Literatur über die bildende Kunst liegt der Grund für die Möglichkeit einer Geschichte einer literarischen Bewegung schon im 13. Jhdt.

Erst anderthalb Jahrhunderte später beginnt die Geschichte der bildenden Kunst sich zu konstituieren: ganz langsam siegt das Bewußtsein, daß es sich in der bildenden Kunst um künstlerische Werte handle, über das Wissen um die handwerklichen Momente, die notwendig in ihr liegen: im ganzen 14. Jahrhundert noch ist für das geschichtliche Bewußtsein die bildende Kunst nichts als eine Begleiterscheinung politischer oder moralischer Gegebenheiten: sie dient (bei Dante) [2]) zur Erläuterung ethischer Sätze oder (bei Giov. Villani) [3]) zum Beleg für die Bedeutung von Florenz, zum Beleg politischer Sätze also. Das eine wird klar aus der grundsätzlich beispielhaften Verwendung der bildkünstlerischen oder kunstgeschicht-

[1]) Man mag die entsprechenden Ausführungen bei Schlosser a. a. O. p. 64 ff. vergleichen.
[2]) cf. Schlosser a. a. O. p. 67 ff., K. Voßler, Die Göttliche Komödie, Heidelberg 1907, passim.
[3]) Giov. Villani, Storie Fiorentine, XI, 12, Mailand, 1802/3, Bd. VII, p. 50.

Digitized by Google

lichen Feststellungen bei Dante, aus ihrer Verwendung als bloße Prämisse, der stets ein moralischer Nachsatz angefügt wird [1]); das andere wird vollends deutlich aus der nur ganz gelegentlichen Erwähnung eines künstlerischen unter der Fülle politischer Ereignisse bei Giovanni Villani, der Erbauung des Campanile durch Giotto nämlich, und aus der dauernden Hervorhebung der engen Beziehungen zwischen Giotto und Florenz bei dieser Gelegenheit, aus der Betonung der Tatsache, daß eben die Kommune diesen berühmtesten Künstler seiner Zeit für sich beschäftigt und sogar ins Ausland geschickt habe, ad majorem gloriam von Florenz [2]).

Kunstgeschichte — Geschichte der bildenden Kunst im eigentlichen Sinne — ist das noch nicht: zu ihr gehört notwendig das Bewußtsein vom Eigenwert der bildenden Kunst, ihre Loslösung aus den übrigen — politischen oder moralischen — Zusammenhängen. Dieses Bewußtsein wächst im humanistischen Italien des Trecento langsam hoch; bei Petrarca und Boccaccio läßt sich sein Werden verfolgen. Es dokumentiert sich vor allem an der ganz neuen Forderung des Kunstverständnisses, die jetzt auftaucht, der Scheidung von Kunstverständigen und Laien: Boccaccio etwa spricht von den Künstlern vor Giotto „...più a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo intelletto de' savi dipingendo..." [3]); und Petrarca hinterläßt in seinem Testament von 1370 Jacopo di Carrara ein Bild Giottos „...cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent..."[4]). Die künstlerische Leistung wird als etwas nicht jedermann Zugängliches aus der Masse des Übrigen herausgehoben, als etwas Eigenes und Eigenwertiges, etwas Besondertes.

Für die Geschichte der bildenden Kunst wirkt sich diese neue Einstellung zum ersten Male in dem Buch aus, das Filippo Villani um 1404 über die berühmten Bürger seiner Vaterstadt Florenz geschrieben hat [5]). Hier ist neben vielen anderen, Politikern, Gelehrten, Theologen und Dichtern, ein kleines Kapitel auch den bildenden Künstlern der Stadt gewidmet. Schon dies, daß es jetzt ein eigenes, in sich abgeschlossenes Kapitel ist, daß die kunstgeschichtlichen Fakten, die Künstler nicht ohne weiteres in der Masse des Übrigen versinken, ist von Bedeutung; es scheidet Filippo von Giovanni Villani, von Petrarca oder Boccaccio, wo das künstlerische Ereignis zwar nicht mehr nur beispielhaft wie bei Dante, aber doch immer nur nebenbei erwähnt wird. In diesem eigenen Kapitel erzählt Filippo Villani, wie Cimabue die neue Kunst eingeleitet habe und wie auf ihn dann Giotto gefolgt sei. Dieser Giotto sei, abgesehen von

---

[1]) Z. B. Purgatorio, XI, 94, „...non è il mondan rumore altro che un fiato..." oder Purg. XXXII, 67, „...come pittor che con esemplo pinga..." Eine scheinbare Ausnahme bildet nur Purg. X, 32 ff., wo aber das Beispiel selbst moralischen Sinn hat.

[2]) „... e proveditore della detta opera (des Campanile) fu fatto per lo comune maestro Giotto, nostro cittadino, il più sovrano maestro, che si trovasse ... al suo tempo ... e fu gli dato salario per lo comune per remunerazione ... Il quale maestro Giotto, tornato da Milano, dove il nostro comune l' avea mandato al servizio del signore di Milano..."

[3]) Boccaccio, Decamerone, Giorno VI, nov. 5.

[4]) Le rime di M. Francesco Petrarca, Padova 1722, pag. LII. Vorher findet sich die gleiche Einstellung, die Scheidung von Kunstverständigen und Laien, schon bei Ristoro d' Arezzo um 1285. cf. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jbch. Allerh. Kaiserh. XXIV.

[5]) Filippo Villani, De famosis civibus; am bequemsten zugänglich in Schlossers Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wiener Quellenschr. N. F. VII, Wien 1896, p. 370 f.

Digitized by Google

seiner Kunst als Maler, in vielen Dingen erfahren gewesen und habe große historische und dichterische Kenntnisse besessen, habe auch mehr nach Ruhm als nach Gelderwerb gestrebt. Von ihm sei dann eine ganze Schule ausgegangen, die die neue „naturalistische" Malerei immer mehr vollendet habe.

Man spürt, wie hier ein kluger Kopf um die neuen Erkenntnisse ringt, die die Möglichkeit einer Geschichte der bildenden Kunst schaffen könnten: wie er zwar immer wieder und wieder sich entschuldigt, daß er überhaupt von den bildenden Künstlern spreche [1]), wie er das Beispiel der Antike anführt, die ja auch über die bildenden Künstler geschrieben habe — aber wie er sie eben doch zum Gegenstand seiner Arbeit macht. Unendlich bezeichnend etwa der Satz, viele seien der Ansicht, die Maler seien den Magistern der artes Liberales durchaus ebenbürtig, die einen erwürben ihre Wissenschaft durch Fleiß und Gelehrsamkeit, die anderen durch ihr hohes Genie und ihr tüchtiges Gedächtnis [2]). Auch hier liegt die Entschuldigung ganz klar, liegt klar, daß eigentlich die Wissenschaft höher gestellt wird, — daß aber eben doch die bildende Kunst schon Anspruch auf Gleichberechtigung erhebt. Es ist ebenso bezeichnend, wenn das Moment des schmutzigen Gelderwerbs in den Hintergrund gedrängt, das Moment der Ruhmliebe, ganz im Sinne des Humanismus, vorgeschoben wird [3]): der Künstler in seiner menschlichen Existenz wird gewertet, nicht seine künstlerische Leistung allein.

Aber immerhin — der Ansatz ist gemacht, die bildende Kunst ist zum ersten Mal mit dem neuen Anspruch auf Geschichtswürdigkeit aufgetreten. Das erste geschlossene Kapitel über einen kunstgeschichtlichen Gegenstand ist geschrieben. Eine neue Literaturgattung, die kunsthistorische Literatur eben, beginnt sich zu konstituieren, — so wie im 13. Jhdt. die Literaturgeschichte in den Biographien der Troubadours.

Es ist wahrscheinlich, daß in irgendeiner Weise auf Villani die Biographien der Troubadours gewirkt haben. Bekannt waren sie in Italien — eine ganze Anzahl von Anekdoten sind aus ihnen in die italienische Novellenliteratur übernommen worden. Freilich braucht man eine direkte Übernahme durch Villani nicht ohne weiteres anzunehmen: nur die Grundgedanken sind identisch, und sie scheinen aus den Biographien der Troubadours ganz allgemein in die Gedankenwelt des italienischen Trecento übergegangen zu sein: der Gedanke von der Verselbständigung des neuen Gegenstandes (und damit implicite seine Erhebung zum Rang eines historischen Gegenstandes) etwa läßt sich in seinem Eindringen über Ristoro d' Arezzo, Boccaccio und Petrarca verfolgen [4]). Und ebenso scheint der andere Gedanke, der bei Villani wie bei den Troubadours eine entscheidende Rolle spielt, der Gedanke von der Unumkehrbarkeit des geschichtlichen Ablaufs, über Petrarca und Boccaccio in die Gedankenwelt Italiens aus der Provence eingedrungen zu sein.

---

[1]) „...michi quoque fas fit (sit?) hoc loco, irridentium pace dixerim, egregios pictores florentinos inserere..."

[2]) „Extimantibus multis, nec stulte quidem, pictores non inferioris ingenii his quos liberales artes fecere magistros, cum illi artium precepta scriptis demandata studio et doctrina percipiant, hii solum ab alto ingenio tenacique memoria que in arte sentiant mutuentur."

[3]) „(Giotto) ... fuit etiam, ut virum decuit prudentissimum, fame potius quam lucri cupidus".

[4]) cf. oben.

Digitized by Google

Eben dieser zweite Gedanke, der Gedanke des notwendigen Absetzens eines reiferen Später gegen ein unreiferes Früher tritt bei Villani überaus deutlich ins Bild. Vor Cimabue war die Kunst blutleer und tot; er erst hat sie der Natur wieder angenähert und auf dem neuen Wege weiterschreitend hat Giotto mit seiner Schule sie zur wahren Naturähnlichkeit hingeführt [1]). Der Fortschrittsgedanke ist deutlich, der Gedanke der Entwicklung zum Besseren und immer Besseren, der sukzessiven Annäherung an ein Ideal, der Gedanke, der mit ganz wenigen Ausnahmen die Kunstgeschichtsschreibung bis in unsere Zeit hinein beherrscht hat.

Auch das rein Inhaltliche, die These vom Beginn der neuen Kunst mit Cimabue und Giotto ist damit zum ersten Male schriftlich fixiert und sie ist von ungeahnter Bedeutung für die ganze moderne Kunsthistoriographie geworden: noch heute läßt fast jede Geschichte der Kunst die Renaissance mit diesen beiden ihren Anfang nehmen. Und doch lagen für Villani Voraussetzungen vor, die nur für ihn, für seine Zeit Gültigkeit besitzen konnten und durften: Cimabue wurde offenbar nur deshalb an den Anfang der neueren Kunstgeschichte gestellt, weil er bei Dante, in durchaus unhistorischer Absicht übrigens, in einem Atem mit Giotto genannt worden war [2]), und weil das αὐτός ἔφα des Heros der italienischen Literatur für Villani uneingeschränkte Geltung besitzen mußte. Giotto aber war für Villani in seinem neuen scheinbaren Naturalismus der Evangelist der (für Villani) modernen Kunst, die aus Frankreich gekommen war, der Gotik — und sie setzte Villani gegen die antinaturalistische Romanik ab. Das ist der Sinn seiner Ausführungen, die mit Renaissance nicht das Mindeste zu tun haben: daß sie später falsch gedeutet worden sind, ist bezeichnend genug für die Kraft einer traditionellen Überlieferung.

Aber darauf, auf das inhaltliche Moment kommt es in diesem Zusammenhang nicht so sehr an. Wichtiger ist das Prinzipielle, sind die Voraussetzungen, die Villanis kunstgeschichtlicher Betrachtung überhaupt zugrunde liegen. Es sind die neuen Gedanken vom Eigenwert der Kunst, der eine Kunstgeschichte überhaupt erst möglich macht, von der Unumkehrbarkeit des geschichtlichen Ablaufs, der ein Früher und Später im Sinne des notwendig Andersartigen scheidet und vom Fortschritt, der das Spätere mit dem Besseren identifiziert. Es sind die Gedanken, die schon den Biographien der Troubadours zugrunde lagen. In ihrer Anwendung auf

---

[1]) „Huius enim figurate radio ymagines ita liniamentis nature conveniunt ut vivere et anhelitum spirare... viderentur..."

[2]) Es handelt sich um die oft zitierte Stelle, Purg. XI, 91 ff.

O vanagloria del umane posse
com' poco verde in sulla cima dura,
se non è giunta dall' etati grosse!
Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo ed ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è oscura.

Daß sie rein moralisch gemeint ist, beispielhaft, unhistorisch, haben Schlosser a. a. O. p. 39 und Voßler a. a. O. schon immer betont. Zweifellos sind Rintelen, Monh. f. Kw. 1913, pg. 200 ff. und Benkard, Das literarische Porträt des Cimabue, München 1915 mit ihrer gegenteiligen Auffassung im Unrecht: man kann für die kunstgeschichtliche Bedeutung des Cimabue keinen Schluß aus der Dantestelle ziehen.

Digitized by Google

die Geschichte der bildenden Kunst liegt die Bedeutung Filippo Villanis. Damit ist der Grund zu jeder Geschichte der bildenden Kunst überhaupt gelegt, ist die bildende Kunst als historischer Gegenstand möglich geworden.

Die gleichen Gedanken sind es, die noch die kunstgeschichtlichen Teile von Ghibertis Kommentarien bestimmen [1]). Nur mit dem Unterschied, daß hier nicht ein Wissenschaftler, sondern ein Künstler spricht, ein Mann, dem der Gedanke vom Eigenwert der Kunst zur Selbstverständlichkeit geworden ist, der ihr Gebiet völlig selbständig neben den Gebieten der Wissenschaft, der Theologie, der Literatur stehen sieht und der eben darauf zielt, es in seinen theoretischen und historischen Grundlagen abzustecken. Der Gedanke vom Eigenwert der Kunst, um den Villani noch ringt, ist ihm zum Axiom geworden.

Lorenzo Ghiberti hat seine Denkwürdigkeiten um 1450, kurz vor seinem Tode, verfaßt. Der erste Kommentar gibt, nach einer kurzen Einleitung über die Hilfswissenschaften, die für den bildenden Künstler notwendige Voraussetzung sind, einen Abriß der antiken Kunstgeschichte im Anschluß an Plinius und Vitruv [2]). Der zweite Kommentar behandelt die Künstler des Trecento in Florenz und Siena und schließt daran eine ausführliche künstlerische Selbstbiographie, eine genaue Schilderung von Ghibertis Lebensarbeit. Der dritte Kommentar, an Umfang weitaus der bedeutendste, behandelt Fragen der Optik und der Proportionslehre, Fragen, die dem modernen Künstler, wie Ghiberti ihn sah, als Hilfswissenschaften dienen sollten. Es scheint, als sei Ghiberti über diesem dritten Kommentar weggestorben.

Auch bei Ghiberti also beherrschen die kunsthistorischen Fragen nicht allein die Darstellung, auch bei ihm sind sie nur ein Teil des Ganzen. Nur sind sie nicht, wie bei Villani, einem Elogium Florentiae eingeordnet. Die Autonomie der Kunst wird gewahrt; aber die Kunstgeschichte wird deshalb noch nicht um ihrer selbst willen geschrieben: sie dient der Erziehung des werdenden Künstlers. Denn die Absicht des ganzen Werkes geht darauf, dem werdenden Bildhauer Anleitung zu geben (ähnlich wie das später Dürer in seiner Speis der Malerknaben gewollt hat): deshalb bringt der erste Kommentar zuerst eine gründliche Auseinandersetzung über die Notwendigkeit der Hilfswissenschaften überhaupt [3]); deshalb setzt der dritte Kommentar sich mit den speziellen Hilfswissenschaften der Bildhauerei auseinander. Nur im Zusammenhang dieses ganzen Aufbaus wird die Aufgabe klar, die die kunstgeschichtlichen Teile der Kommentarien zu erfüllen haben: wie die Erörterung der Voraussetzungen, die Klarlegung der Hilfswissenschaften, der Erziehung des werdenden Bildhauers dient, so dient ihr auch die Darstellung der antiken, der trecentistischen, der eigenen Kunst Ghibertis. Denn die antike Kunst wie die zeitgenössische — und die Kunst des Trecento ist für Ghiberti nur Vorbereitung der eigenen — sind paradigmatisch

---

[1]) Grundlegend ist Schlossers Ausgabe, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Berlin 1912, 2 Bde.

[2]) cf. die Belege in Schlossers Ausgabe passim.

[3]) „... in questo primo volume ò explicato delle cose le quali bisognj essere ammaestrato lo scultore ... e 'l pictore...(e)... quale fù el primo origine... dell' arte statuaria et della pictura..." Schlossers Ausg. I p. 31.

Digitized by Google

gemeint, sie sollen dem jungen Künstler aufweisen, auf welchen historischen Grundlagen seine Kunst aufzubauen habe. Ghibertis Kommentarien sind die Denkwürdigkeiten eines alten Mannes, sie sind die Essenz seines Lebens und seiner Erfahrungen, niedergeschrieben zum Zweck der Bildung junger Menschen, wobei Bildung in einem weitesten Sinn als Lebensbildung verstanden werden mag, — vergleichbar den Gesprächen des alten Goethe mit Eckermann, die ja auch mit Wissen und nach dem ausdrücklichen Wunsch Goethes niedergeschrieben wurden, um der Menschheit das Beispiel eines wahrhaften Menschen vorzuführen.

Von hier aus gesehen, verliert jede Kritik an Ghibertis „unhistorischer" oder „dilettantischer" Methode [1]) ihren Sinn. Es kam Ghiberti gar nicht darauf an, Geschichte der Kunst um ihrer selbst willen zu treiben: der Eigenwert der Kunst zwar war durch Villani erkannt und damit der Grund für die Möglichkeit einer Kunstgeschichte überhaupt gelegt; bis aber eine Kunstgeschichte um ihrer selbst willen geschrieben werden konnte, mußte noch viel Zeit vergehen: erst bei Vasari kann davon die Rede sein.

Vorbildlich also ist das Kunstgeschichtliche bei Ghiberti gemeint, als Rechenschaftsbericht über die Arbeit seines Lebens, über seine Kunst, über die notwendigen historischen Grundlagen dieser Kunst — und über die antike Kunst, die ihm Beispiel ist, wie große Kunst überhaupt möglich sei. Er sieht die Geschichte von seiner Kunst her, bezieht das Vergangene als Voraussetzung seines eigenen Werdens ein. Antike, — das ist ihm die unerreichte Höhe, mit der alles Gegenwärtige und Vergangene verglichen werden muß; Trecento, — das ist ihm Vorbereitung seines eigenen Schaffens. Aus seiner eigenen künstlerischen Existenz, seiner eigenen Leistung erwächst ihm die Möglichkeit einer Kunstgeschichte überhaupt, erwachsen ihm weiter die Kriterien, nach denen er die Geschichte betrachtet, nach denen er Geschichtswürdiges vom Geschichtsunwürdigen scheidet. Er trifft die Auswahl von einem bestimmten künstlerischen Standpunkt aus — und das in erster Linie scheidet ihn von Villani, bei dem die kritischen Gesichtspunkte, nach denen die Geschichte der Kunst geordnet wird, nicht so klar heraustreten.

Natürlich war auch Villani von bestimmten Kriterien ausgegangen, vom Kriterium des „naturale" in erster Linie [2]): aber was dort schwankend war, traditionsgemäß übernommen, gehemmt durch den Zwang den Künstler als Menschen zu sehen, nicht nur als Künstler, wird hier ausgebaut und gefestigt durch theoretische Überlegung. Wie die neuen Kriterien, unter denen für Ghiberti Kunst überhaupt möglich ist, im Laufe von Generationen langsam geworden sind, darauf kommt es an. Für seine Kunstgeschichtsschreibung bedeutet das, daß er jetzt bei der Darstellung der Künstlerbiographien auf alles eigentlich biographische Detail verzichtet, daß er den Künstler in seiner Leistung und nur in ihr zu fassen versucht: es ist unendlich bezeichnend, wenn das Leben Buffalmaccos, „des Eulenspiegels der florentinischen Novellen-Literatur", alles anekdotischen Beiwerkes entkleidet,

[1]) Olschki, Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Heidelberg 1919, p. 88 ff. und Lion. Venturi a. a. O. L' Arte 1923.

[2]) Über den höchst schwierigen und vieldeutigen Terminus des naturale cf. vor allem Schlosser, Prolegomena zu Ghiberti, Jahrbuch der Zentralkomm. 1910.

Digitized by Google

wenn er nur in seiner bildkünstlerischen Leistung dargestellt wird [1]). Es kommt zu einer Biographie des Künstlers auf Grund seiner Werke, zur Isolierung der künstlerischen von der vitalen Persönlichkeit. Der Gegenstand der Kunstgeschichte hat sich verschoben: anstelle einer Geschichte des Künstlers tritt eine Geschichte der künstlerischen Leistung.

Der Grund liegt klar: hier schreibt ein Künstler, schreibt einer, der weiß, daß es um bildkünstlerische, um visuelle Probleme geht, daß es auf sie entscheidend ankommt. Die Kommentarien sind nicht die Arbeit eines Literaten, der vom Schreibtisch her an die Dinge herangeht, der sie garnicht sieht, sondern auf der bloßen literarischen Überlieferung aufbaut, der natürlich das Leben mindestens ebenso wichtig war wie die Leistung. Das ist es, was Ghibertis kunstgeschichtliche Kapitel so wichtig macht: die Erkenntnis, daß Kunstgeschichte nur mit den Augen gemacht werden könne (wenn auch nicht nur mit den Augen).

Hier liegt der Grund, daß Ghiberti die ältere Vorstellung vom Verlaufe der Kunst nicht einfach übernimmt. Villani arbeitet wohl mit Kriterien und versucht, von ihnen aus die historischen Tatbestände zu ordnen – aber er verwendet diese Kriterien nicht konsequent und nicht völlig bewußt: denn zu ihnen traten literarische Einflüsse, die ihn etwa zwangen, die Antike (ohne sie eigentlich zu kennen) als Vorbild aufzustellen, oder die Gestalt Cimabues hereinzunehmen, obgleich sie gar nicht in seinen Geschichtsverlauf paßte. Für Ghiberti verschiebt sich das: er ist sich über die Kriterien klar, die seinen eigenen Stil bedingen und nach ihrem Werden sucht er in der Geschichte. Er fragt nach den theoretischen Grundlagen, die es ermöglichen, die Wirklichkeit in rationaler Ordnung nachzubauen, – die „misure", das „abbreviare", die „prospectiva" — einen Eindruck von Körperlichkeit hervorzurufen — das „rilievo" –, den Betrachter von der Wahrheit des Inhalts — das „naturale" – zu überzeugen. Nach ihrer Bedeutung für die Ausbildung dieser Momente ordnet er die künstlerischen Leistungen der Vergangenheit.

So korrigiert Ghiberti die bisherige Vorstellung vom kunstgeschichtlichen Verlauf. Für ihn steht Cimabue nicht mehr, wie bei Villani, auf Grund einer bloßen literarischen Tradition, als erster in der Reihe derer, die die Kunst auf den neuen Weg gebracht haben. Ghiberti sieht, daß das nicht stimmt, daß Cimabue von Giotto grundverschieden ist, daß er noch in die Zeit der maniera greca, des romanischen Stils würden wir sagen, gehört [2]). Er sieht, daß Duccio oder Cavallini ausgezeichnete Maler, aber eben Maler des romanischen Stils waren [3]). Die Kunst der Antike ist ihm nicht mehr ein bloßes Schema, sie bekommt Realität und wird, eben weil ihre theoretischen Grundlagen jetzt erkannt werden, zum Vorbild, das alle wahre Kunst anzustreben habe.

Durch dieses visuelle Erfassen der Gegebenheiten, durch diese lebendige Kritik

---

[1]) cf. dazu Schlossers Ausg. II, p. 130 f.

[2]) „Cimabue ... tenea la maniera greca ... (Giotto) lasciò la roçezza de' Greci..." cf. dagegen Benkard a. a. O.

[3]) „(Cavallinos Figuren)... sono excellentemente fatte et di grandissimo rilievo... ma tiene un poco della maniera anticha cioè greca. Fù nobilissimo maestro..." (Schlossers Ausg. I, p. 39) „Duccio... fù nobilissimo, tenne la maniera greca, ... questa tavola ... è magnifica cosa" (Schlossers Ausg I p. 43.

Digitized by Google

der Überlieferung, bekommt aber der Fortschrittsgedanke, der Villani unbedingt beherrschte, einen Stoß: Villani wäre nie auf den Gedanken gekommen, einen Künstler, den er als Vertreter der maniera greca erkannt hätte, einen ausgezeichneten Maler zu nennen; Ghiberti sieht, daß hier völlig andere Qualitäten liegen, Qualitäten, mit denen er für sich nichts anfangen kann, die seiner Theorie zuwider sind, — aber er erkennt die qualitätvolle, wenn auch fremdartige Leistung — aus seiner künstlerischen, literaturfreien Einstellung heraus.

Damit ist der Keim zu etwas ganz Wichtigem gelegt, zu etwas, das sich erst später auswirken konnte. Es ist die erste Ahnung davon, daß es verschiedene Möglichkeiten in der kunstgeschichtlichen Entwicklung gebe – und daß unter vielen Konstellationen große Kunst möglich sei. Aber freilich ist es nur eine erste Ahnung: klar ist der Gedanke Ghiberti nicht zum Bewußtsein gekommen, er hätte ihn bewußt sogar wahrscheinlich abgelehnt. Nur wenn der Künstler mit ihm durchging, war es dem Historiker Ghiberti möglich, mit diesem revolutionär neuen Gedanken zu arbeiten.

Hier liegen Ghibertis Leistungen für die Begründung einer Geschichte der bildenden Kunst klar, liegt klar, wie Villanis Gedanken weiter entwickelt werden: übernommen wird Villanis Gedanke vom Eigenwert der bildenden Kunst — aber er ist selbstverständlicher geworden, hat sich in dem vergangenen halben Jahrhundert endgültig durchgesetzt; übernommen wird der Gedanke Villanis von der Unumkehrbarkeit des geschichtlichen Ablaufs: aber die Kriterien, nach denen dieser Ablauf geordnet wird, sind jetzt bereichert, sie beschränken sich nicht mehr auf das armselige „naturale", unterbauen es theoretisch, beziehen Kolorit und „rilievo" ein — und sie werden vor allem mit ganz anderer Konsequenz angewandt, mit dem Gefühl ihrer Notwendigkeit für jede Art kunstgeschichtlicher Betrachtung. Der Fortschrittsgedanke aber wird abgeschwächt, durch die Erkenntnis weniger als das instinktive Gefühl, daß Qualität nicht in notwendiger Beziehung zum Zeitstil stehe. Vor allem aber ist der Gegenstand der Geschichte der bildenden Kunst ein anderer geworden. Die künstlerische Leistung allein ist maßgebend, die künstlerische Persönlichkeit wird geschildert.

Es ist bezeichnend, daß im Verlauf des 15. und im frühen 16. Jhdt. kein Werk entsteht, das von Voraussetzungen ausgeht wie Ghibertis Kommentarien und das ernsthaft zu nennen sich lohnte. Weder das libro di Antonio Billi [1]), noch Manettis Uomini Famosi [2]), noch das Werk des Magliabecchiano [3]) kommen an Ghiberti auch nur entfernt heran. Das ist nicht nur eine Frage der Qualität, der mangelnden Frische. Wichtiger ist, daß grundsätzlich die Zusammenfassung der historischen Tatbestände, ihre Ordnung unter maßgebenden Kriterien fehlt. Diese Zusammenfassung unter bestimmten Gesichtspunkten als notwendiges Ingredienz jeder Geschichte erkannt zu haben, war Ghibertis Verdienst gewesen. Er fand damit keine Nachfolge. Die Kunsthistoriker des späten 15., des 16. Jhdts. schlossen sich an Villani an; sie übernahmen sein veraltetes Kriterium der illusionistischen Naturnachahmung — oder sie verzich-

[1]) Karl Frey, Il libro di Antonio Billi, Berlin 1892.
[2]) Abgedruckt bei Karl Frey, Ausgewählte Viten Vasaris, Vita di Filippo Brunellesco, Berlin 1887.
[3]) cf. Anm. 1.

Digitized by Google

teten, unsicher geworden an ihm, und doch außerstande, neue, zeitgemäße Kriterien zu finden, auf jedes Ordnungsprinzip. Es kommt zu einer Aneinanderreihung von Biographien, die unter stets wechselnden Gesichtspunkten erfaßt werden — meist unter dem Gesichtspunkt der Uomini Famosi, der Lobsprüche auf Florenz, ganz wie bei Villani [1]) — oder zu einer Folge von Werkkatalogen, an denen eine Entwicklungsgeschichte des Kunstverlaufs sich nicht mehr ablesen läßt. Die anekdotischen Elemente, die biographischen Details dringen wieder vor, die Lösung der künstlerischen von der vitalen Persönlichkeit wird aufgegeben, Ateliertratsch macht sich breit. Dazu kommt, ganz wie bei Villani, das Überwiegen des literarischen Concetto, die blinde, durch keinerlei Materialkenntnis getrübte Übernahme der Überlieferung. Jetzt setzt sich das Dogma von Cimabues Stellung als Urvater der neuen Kunst fest, jetzt das Dogma, daß die Kunst Giottos und des Trecento die unmittelbaren Anfänge der Renaissance in sich schließe. Es ist ein Rückschritt Ghiberti gegenüber, ist keine Fortsetzung, sondern eine bloße Nachahmung Villanis, ist der Versuch, mit der Methode und der Mentalität des endenden Trecento dem reifen Cinquecento beizukommen.

Aber neben diesen Größen zweiten und dritten Ranges der florentinischen Lokalgeschichtsschreibung und neben Ghiberti wächst eine andere Richtung hoch: um 1450, gleichzeitig mit Ghibertis Kommentarien, hat L. B. Alberti sein Werk De Re Aedificatoria geschrieben [2]), in dem, eingestreut, ein Kapitel [3]) von der Geschichte der Baukunst im Altertum handelt. Alberti sieht den Verlauf etwa folgendermaßen: aus der reinen Zweckarchitektur der vorgeschichtlichen Zeit erwächst in Asien unter den Großkönigen eine prächtig rohe Großarchitektur. Sie wandert nach Griechenland weiter — und hier wird, durch das griechische Genie, ihre bloße Größe durch Anmut ersetzt. Durch immerwährende Versuche, das Ganze eines Baues harmonisch zusammenzustimmen, entstehen die Ordnungen. Bei den Römern erst verbindet sich diese griechische Ordnung mit der ihnen eigenen Zweckhaftigkeit — und damit ist der Gipfel aller Architektur erreicht. Ihn wiederzugewinnen — und zwar mit Hilfe deduktiver Überlegung der theoretischen Grundlagen der römischen Antike — der universale bellezza — und mit Hilfe induktiver Erfassung ihrer Einzelformen — der ornamenti —, scheint Alberti die wesentliche Aufgabe des neuen Jahrhunderts.

Daß Gedanken Vitruvs hinter diesen Ausführungen stehen, Gedanken, die Vitruv freilich nur angedeutet hat [4]), ist ohne weiteres ersichtlich: von ihm stammt die Vorstellung von der primitiven Architektur der Urmenschen, von ihm der Gedanke der bewußten Zusammenstimmung der Ordnungen durch die Griechen [5]). Aber abgesehen davon, daß Alberti die Andeutungen Vitruvs ausbaut, daß er seine historischen

---

[1]) cf. die Einleitung zu Cristoforo Landini, Dantekommentar, Firenze 1485, p. 9, wo zwischen Florentinern, die sich als Philosophen, Theologen, Ärzte, Juristen, u. s. f. hervorgetan haben, ein Kapitel „Florentini eccellenti in pictura et sculptura" steht, ganz wie bei Filippo Villani. cf. auch Schlosser a. a. O. p. 92 f.

[2]) L. B. Alberti, De Re aedificatoria libri decem, Mailand 1833.

[3]) Lib. VI., cap. 3.

[4]) De Architectura; Lib. II. cap. 1; Lib. IV cap. 1.

[5]) „... ex incertis ad certas symmetriarum rationes perduxerunt" (Lib. II cap. 1).

Digitized by Google

Vorstellungen erweitert — die asiatische Architektur etwa und die römische einbezieht — liegt ein wesentliches Moment schon darin, daß er die Entwicklung der antiken Baukunst als geschlossenen Verlauf faßt — ähnlich wie Ghiberti in seinem ersten Kommentar es schon angedeutet hatte.

Man muß, wenn man die neue Geschichtsauffassung Albertis ganz verstehen will, seine Persönlichkeit sich klar machen. Alberti war nicht Künstler wie Ghiberti, er war es zum wenigsten nicht in erster Linie: er war Jurist und Staatsmann, Mathematiker und Architekt, Maler und Plastiker, Ingenieur und Philologe, Moralphilosoph und Volkswirtschaftler. Er war unter den ersten, die eine wissenschaftliche italienische Prosa geschaffen haben [1]), war Turner und Sportsmann, Reiter und Hochtourist. Man hat ihn einen „ewigen Dilettanten" genannt [2]): aber das trifft nicht den Kern seines Wesens: in allen seinen Schriften interessiert ihn niemals der Gegenstand, das sinnlich Erfaßbare, sondern die theoretischen Grundlagen dieses Gegenstandes. Er ist weniger Jurist als Rechtsphilosoph, weniger Maler und Architekt als Kunsttheoretiker. So kommt er dazu, in seiner Schrift über die Malerei die theoretischen Grundlagen der Malerei abzustecken, so ist es ihm in seiner Architekturschrift um die theoretischen Grundlagen der Architektur zu tun. Und die Geschichte der Architektur ist ihm bloße Bestätigung dieser theoretischen Grundlagen: in klarer Stufenfolge entwickelt ihm die Geschichte der antiken Architektur die Bedingungen einer möglichen Architektur überhaupt — so wie er sie sieht und wie sie seiner Ansicht nach der modernen Architektur des 15. Jhdts. zugrunde liegen müssen. Die Geschichte ist ihm Bestätigung seines Programms.

Aus dieser Einstellung erwächst ihm die neue Abgrenzung des geschichtlichen Gebietes. Die neuen Kriterien, die er für die Gestaltung einer neuen Architektur fordert, legt er als Maßstab an das Gewesene. Damit ist für ihn die These von der Einheitlichkeit der antiken Architektur, auch der römisch-griechischen, von ihrer geschichtslosen Vollkommenheit erledigt: auch sie hat sich entwickelt, hat ein Werden hinter sich, bis sie zu dem geworden ist, was sie am Ende in Rom war: Muster und Vorbild aller wahren Kunst. Unter diesen neuen Kriterien muß das ganze Mittelalter wegfallen — auch das Trecento, das Ghiberti als wesentlichen Bestandteil seines eigenen Werdens erkannt hatte. Alberti hat die restlose Undankbarkeit des großen Programmatikers gegenüber allem Vergangenen: was seiner eigenen Kunst, seiner eigenen Theorie aus dem Trecento vererbt war, wird bewußt gestrichen. Er kennt keine unmittelbaren Ahnen: als Gebiet der Geschichte bleibt für ihn nur die römische Antike — und seine eigene Zeit, soweit sie den von ihm aufgestellten Programmpunkten sich fügt. Alles andere fällt weg. Zum ersten Male wird eine Kunstgeschichte bewußt vom Standpunkt der Renaissance geschrieben.

Hier liegt ein Unterschied gegen Ghiberti. Auch Ghiberti hatte das frühe Mittelalter nicht gesehen; aber während es für ihn kunstleer gewesen war, während er ganz naiv an ein Nichtvorhandensein künstlerischer Ereignisse im frühen Mittelalter geglaubt hatte, weiß Alberti ganz genau, daß auch das Mittelalter eine Kunst, eine eigene Kunst

[1]) Olschki a. a. O. p. 45 ff.
[2]) Schlosser a. a. O.

Digitized by Google

besessen hatte. Nur unterdrückt er sie, — unterdrückt sie, weil er seine Forderungen in ihr nicht erfüllt sieht: er kennt die Gotik — das wird an vielen Stellen deutlich, — wenn er etwa die Konstruktion des Spitzbogens bespricht — wird noch deutlicher als bei ihm bei seinen Nachfolgern, in der anonymen Brunellescobiographie [1]), die in seiner nächsten Umgebung entstanden sein dürfte, und in dem gleichfalls anonymen sog. Raffaelbrief [2]), der dem gleichen geistigen Kreise, wenn auch erst dem frühen 16. Jhdt., angehört. Die Theorie Albertis, die dort nur weiter ausgebaut ist, muß die Lehre von dem Eindringen der barbarischen Kunst des Mittelalters, der Kunst der Goten, schon enthalten haben, — wenn er sie gleich in dieser Ausführlichkeit nicht niederschrieb. Nach dieser Theorie also, die in den Nachfolgeschriften sich spiegelt, dringt mit den germanischen Eroberern ihre Kunst ein — die für Alberti wie für seinen Kreis eben nur eine Afterkunst ist — und beherrscht mit wenigen Ansätzen zum Besseren, zu Rückgriffen auf die antike Architektur in der karolingischen Renaissance, das ganze Mittelalter, bis die neue Baukunst des frühen 15. Jhdts. die Forderungen, die schon der römischen Kunst zugrunde lagen, wieder erfüllt. Alberti und sein Kreis — dies entscheidet — sieht nicht, wie Ghiberti, das einfache Werden eines einzigen, er sieht die Ablösung zweier diametral entgegengesetzter Prinzipien in der Geschichte der Kunst. Daß er das eine schlecht, das andere gut nennt, tut wenig zur Sache: die negative Anerkennung genügt.

Damit erweitert sich der Kreis des geschichtlich Gewesenen ins Ungeheure, wenngleich diese Erweiterung in einer reinen Ablehnung beruht. Die Kontinuität des gesamten Kunstverlaufs wird erkannt und in ihm wechselt ein ordnendes, klares, symmetrisch-harmonisches mit einem ungeordneten, unklaren, unharmonischen Prinzip. Der Programmatiker Alberti erkennt den Gegenpol seiner Forderung als geschichtliche Gewesenheit an.

Dies ist die eine Seite von Albertis Tat, die Erfassung des ganzen kunstgeschichtlichen Verlaufs unter zwei entgegengesetzten Prinzipien — grundsätzlich verschieden von der naiveren Rückschau des Künstlers Ghiberti. Aber es ist nur die eine Seite: ebenso wichtig ist die andere, die auf den Gegenstand der Kunstgeschichte als Wissenschaft geht.

Für Ghiberti war die künstlerische Leistung Gegenstand; an ihrer Abfolge hatte er das Werden der Kunst abgelesen. Träger der Entwicklung war für ihn der Künstler. L. B. Alberti geht von einer anderen Seite an den Verlauf heran: ihm sind die wesentlichen Gegebenheiten nicht die künstlerischen Leistungen, sondern die Werke, losgelöst von den Persönlichkeiten, die sie geschaffen haben. Ihre Abfolge ist das Entscheidende und Träger der Geschichte ist ihm nicht so sehr der Einzelne, — nicht ein einziger Künstlername kommt bei ihm vor — als die Gemeinschaft, die hinter ihm steht, das Volk in seiner jeweiligen zeitlichen Bedingtheit.

Die Tat, die geniale Leistung wird damit zurückgedrängt: gewiß hat auch Al-

[1]) Frey, Ausgewählte Viten Vasaris, Vita di Filippo Brunellesco, Berlin 1892; die — Manetti zugeschriebene — Biographie dürfte um 1485 entstanden sein.

[2]) Am bequemsten zugänglich bei Venturi, Storia dell' Arte Italiana IX, 2, p. 45 ff. Venturi möchte den Brief wieder Raffael (unter Mithilfe Castigliones) zuschreiben.

Digitized by Google

berti den Einzelnen gesehen — das ergibt sich wieder aus seinen Nachfolgeschriften, eben aus der anonymen Brunellescobiographie. Aber er sieht gleichzeitig, wie der Einzelne immer nur den Anstoß gibt, wie viele und viele zusammenwirken müssen, bis das Neue sich langsam herausbildet. Auch das Genie kann nicht mehr tun als eine neue Idee bringen: der Ausbau liegt dann den nachfolgenden Generationen ob.

Träger und Gegenstand der Geschichte also haben sich verschoben: Träger ist das Volk — die These vom Nationalstil, von der rassenpsychologisch und politisch bedingten Eigenart jedes einzelnen Volkes ist damit ausgesprochen. Hier liegt der Grund für die Entstehung der Barbarentheorie in seinem Kreis. Gegenstand der Geschichte aber ist nicht mehr der Künstler, wie bei Villani, nicht mehr seine Leistung, wie bei Ghiberti, sondern das Werk.

Damit ist ein Prinzip klar gelegt, das zu allem Vorangegangenen in schroffstem Gegensatz steht. Die Werke sind das Maßgebende: das Prinzip der Objektivierung, das Ghiberti in seiner Loslösung der künstlerischen Leistung aus dem Komplex der Persönlichkeit zuerst angewandt hatte, ist auf die Spitze getrieben. Die Werke werden nach Kriterien, die aus einem Programm gewonnen sind, in kausale Reihen geordnet. Der chronologische Verlauf wird zum mindesten als weniger erheblich behandelt, als der logisch notwendige. Die Wirklichkeit des Gegebenen wird zugunsten einer Wirklichkeit des Notwendigen zurückgestellt. Das Prinzip einer Verdinglichung bestimmt den Träger der Geschichte wie ihren Verlauf.

Klarer als hier bei Alberti kann das Prinzip einer systematischen Kunstgeschichte, einer „Kunstgeschichte ohne Namen" nicht ausgesprochen werden. Dem Standpunkt des „reinen" Kunsthistorikers Ghiberti wird der neue scharf entgegengesetzt. In seiner Formulierung liegt Albertis Bedeutung für alle kommende Kunstgeschichte bis heute.

Dies ist die historische Situation, in die Vasari hineingeboren wird: auf der einen Seite stehen die Billi und Magliabecchiano, die Vertreter einer Geschichte der Kunst am Künstler im Sinne des alten Villani. Daneben steht Ghibertis Werk, ohne Nachfolge, das die historischen Gegebenheiten unter bestimmten zeitgemäßen Kriterien zusammenzufassen, die Geschichte der Kunst an der künstlerischen Leistung, nicht am Menschen aufzuzeigen versucht. Auf der anderen Seite stehen die Nachfolger Albertis, die Vertreter einer Geschichte der Kunst am Kunstwerk, die die künstlerische Leistung zurückdrängen, die geschichtliche Wirklichkeit — man mag sagen zu meistern oder zu vergewaltigen suchen.

Das Wichtigste und wahrhaft Neue an Vasaris Viten ist, daß er zum erstenmal eine Kunstgeschichte als selbständiges Werk schreibt: alles Vorangegangene war Kunstgeschichte nur innerhalb eines andersartigen Zusammenhangs gewesen, Kunstgeschichte nicht nur um ihrer selbst willen: Ghiberti hatte seine kunstgeschichtlichen Kapitel dem Gedanken der Erziehung des werdenden Künstlers unterworfen; Alberti hatte sie zur Bestätigung seines Programms einer neuen Baukunst all' antico geschrieben: nicht zu reden von Villani oder Landini, wo sie explicite, oder von Billi und dem Magliabecchiano, wo sie implicite dem Gedanken eines Elogium Florentiae unter-

Digitized by Google

worfen worden waren. Bei Vasari wird zum erstenmal eine Geschichte der Kunst ohne Nebenprogramm geschrieben — und wenn gelegentlich das pragmatische Moment betont wird, das Moment der Belehrung des lebenden Künstlers [1]), so ist doch deutlich, daß das nur Vorwand ist, daß es Vasari eben wirklich um die Geschichte der Kunst zu tun ist: die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung sind überwunden.

Innerhalb dieses revolutionär neuen Gedankengangs [2]) versucht Vasari, den Standpunkt Albertis und Ghibertis zu vereinigen. Er schreibt Künstlerbiographien, in denen der Gegenstand die künstlerische Leistung ist — und das scheidet ihn von seinen unmittelbaren Vorgängern, von den Epigonen Villanis, nähert ihn Ghiberti. Diese Biographien aber ordnet er — und das scheidet ihn wieder von Ghiberti — unter bestimmte periodisch abfolgende Kategorien, denen der Einzelne bedingungslos unterworfen ist; es ist ihm mehr um die Geschichte der Stile als um die Geschichte der Künstler zu tun [3]). Träger der Leistung also ist wie bei Alberti nicht so sehr das künstlerische Genie als der Künstler in seiner zeitlichen und nationalen Bedingtheit. Damit ist — das ist die praktische Auswirkung — das Mittelalter nicht mehr nur negativ anerkannt, wie bei Alberti, schon ist seine positive Anerkennung angebahnt, ist zum mindesten die Grundlage für diese Anerkennung gelegt.

Damit hängen zwei andere Momente zusammen. Ghiberti und Alberti hatten Eines gemeinsam gehabt: die Ordnung der Geschichte im Sinne eines stetigen Fortschritts, eines Fortschritts, der bei Ghiberti von Cimabue zu Giotto und ihm selbst, bei Alberti von den asiatischen Bauten über die griechischen zu den römischen führte. Nur gewaltsame Eingriffe — wie der Barbareneinfall — können diesen Fortschritt stören. Dieser Gedanke wird von Vasari aufgegeben: er übernimmt — vielleicht aus der spätantiken Literatur [4]) — den Gedanken einer biologischen Entwicklung in die Geschichte der Kunst. Wie ein Mensch geboren wird und reift, so auch die Kunst: damit aber verbindet sich in absoluter Folgerichtigkeit der weitere Gedanke, daß, wie dem Menschen, auch der Kunst der Tod notwendig bestimmt sei [5]). Der optimistische Fortschrittsgedanke ist aufgegeben; der neue Gedanke von der biologischen Entwicklung wird auf die Geschichte der bildenden Kunst übertragen.

---

[1]) Etwa im Proëmio I, im Schlußpassus, wo Vasari sagt, er habe lang von der mittelalterlichen Kunst gesprochen „... non tanto trasportato dall' affezione... quanto mosso dal beneficio ed utile comune degli artefici nostri; i quali... potranno ora... conoscere il progresso... di quella perfezione, dove ella è risalita ne' tempi nostri ... ed a cagione che se mai accadesse ella incorresse di nuovo nel medesimo ordine di rovina, possano quelle fatiche mie... mantenerla in vita..." Aber ein solcher Satz verschwindet doch in der Fülle des Übrigen, verschwindet gegenüber der oft geäußerten Freude am kunstgeschichtlichen Gegenstand selbst.

[2]) Wieweit Vasari hier von dem viel zu wenig beachteten Gelli beeinflußt ist (Archivio Storico Italiano 1896), oder ob das Verhältnis umgekehrt ist, Gelli also von Vasari abhängt, wie Schlosser a. a. O. p. 171 f. nach Kallab a. a. O. annimmt, bedürfte noch der Aufklärung.

[3]) cf. Proëmio I „... l' ordine delle maniere loro più che del tempo..." und Proëmio II „... far conoscere le cause e le radici delle maniere..." und „... ragionerò... più presto della qualità dei tempi, che delle persone..."

[4]) Schlosser, a. a. O. p. 277; Waetzoldt, Die Anfänge deutscher Kunstliteratur, Monh. f. Kw. 1920, p. 147 f.

[5]) Proëmio I gegen Ende „...la natura di quest' arte simile a quella dell' altre, che come i corpi umani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare ed il morire..."; cf. dazu auch Gelli, mit fast gleichen Worten.

Digitized by Google

Dies ist das Eine: das Andere und fast noch Wichtigere ist, daß Vasari diese biologische Entwicklung in der Antike und in der Renaissance parallel verlaufen sieht [1]). Alberti hatte den Satz von der geschichtslosen Vollkommenheit der Antike, der Ghiberti noch beherrscht hatte, erledigt, hatte den Fortschrittsgedanken auch auf sie übertragen. Vasari fügt die Vorstellung von der sterbenden Antike hinzu, die Vorstellung von ihrem Sterben an sich selbst [2]), nicht am Sturm der Völkerwanderung. Und den gleichen Gedanken überträgt er auf den Ablauf der modernen Kunst. Wie in der Antike auf die (für ihn) unvollkommenen Skulpturen des 6. Jhdts. die Plastik Myrons und auf sie die Skulpturen der Blütezeit folgen, bis sie die wieder „rohe" Kunst der späten Kaiserzeit ablöst, so folgen in der Neuzeit auf Giotto und seine Nachfolger, die das Mittelalter ganz langsam überwinden, die Künstler des 15. Jhdts., die das von Giotto Errungene weiter bilden und auf sie die Künstler der Hochrenaissance, die die Vollendung erreichen. Hier sieht sich Vasari noch stehen; aber schon schreibt er, man müsse befürchten, die Kunst sei so hoch gestiegen, daß sie jetzt wohl wieder sinken müsse [3]). Man sieht, wie moralische Elemente den biologischen Gedanken unterlegt werden. Das Wichtigere aber ist, daß der Gedanke des Werdens und Vergehens, gleichgültig ob rein biologisch oder halbmoralisch gemeint in bewußter Parallelität in zwei Epochen der Geschichte als notwendiges Schema des Verlaufs gesehen wird. Der Gedanke der Periodizität ist in die Kunstgeschichte hineingetragen [4]). Er ist ihr als immanenter Bestandteil bis heute verblieben.

Hier geht Vasari über Ghiberti, er geht über Alberti, wie über die ganze vorhergegangene Kunstgeschichtsschreibung hinaus. Der Gedanke der biologischen Entwicklung, der Gedanke des periodischen Verlaufs waren neu. Aber sie wären nicht zu fassen gewesen ohne Albertis Leistung, ohne die von ihm geprägten Vorstellungen von der Notwendigkeit des Werdens jeder Kunst, auch der größten, von der zeitlichen und nationalen Bedingtheit des Kunstwerks. Sie wären ebensowenig zu fassen gewesen ohne Ghibertis Vorstellung von der Trennung der künstlerischen Leistung von der vitalen Persönlichkeit. Und beide, Ghiberti und Alberti, sind wiederum unmittelbar bedingt durch Villani, der die Gedanken vom Eigenwert der Kunst, von der Unumkehrbarkeit ihres Ablaufs, vom Fortschritt, aus der Literaturgeschichte auf die Geschichte der bildenden Kunst übertragen hatte. In absoluter Folgerichtigkeit vollzieht sich das Werden der neueren Kunstgeschichte — so wie sie vom 16. bis ins 19. Jhdt. nahezu bedingungslos geherrscht hat.

---

[1]) Proëmio I und II.

[2]) cf. die Ausführungen über die konstantinische Kunst Proëmio I "... e nondimeno non erano ancora venuti i Goti..."

[3]) Proemio II. „...che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere il calare a basso che sperare oggimai più augumento..."

[4]) cf. dazu die Ausführungen Schlossers a. a. O. p. 277 ff.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR KUNST DER NAZARENER IN ROM

VON

ALFRED NEUMEYER

Mit 9 Abbildungen

Die Einschätzung der nazarenischen Kunst hat bisher — von einigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen — mehr die Geschichte des Kunsturteils im 19. und 20. Jahrhundert wiedergespiegelt, als daß sie den Objekten ihrer Schilderung nahe gekommen wäre. Als Produkt einer nationalbewußten Kunst dient sie dem anwachsenden Nationalgefühl des 19. Jahrhunderts zum willkommenen Kronzeugen, als Ausdruck der neuen christlichen Renaissance im Zeitalter Chateaubriands und Friedrich Schlegels der kirchlichen Welt zum Ausweis scheinbar ungebrochener religiöser Produktivität. In einer bezeichnenden Wendung drückt sich der Graf Raczynski über ein Hauptwerk, die Fresken der Casa Bartholdy in seiner Kunstgeschichte (1836—1841) so aus: „Mir war jedes Mal, so oft ich über die Schwelle des kleinen Zimmers trat, als stünde ich vor der Krippe, aus der das in Armut geborene, aber an heiligem Geiste reiche Kind, die neue deutsche Kunst, mit lebensvollem Auge mich ansah."

Das neue Deutschland wird in Bethlehem aus der Krippe gehoben. Das poetische Gleichnis des Grafen umspannt die beiden Welten, die auf die Kunst Overbecks und Cornelius' Anwartschaft erheben werden: Kirche und Nation. Die Formen- und Sinneinheit des künstlerischen Gebildes wird einem übergeordneten Komplex eingegliedert, und als Tendenz ausgewertet. „Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst" bezeichnete sie Goethes Kunstfamulus Heinrich Meyer in seiner Attacke mit dem heimlichen Unterton des Verächtlichen, „religiös patriotische Kunst" wurde sie ebenso begeistert von Ernst Foerster, Hermann Riegel und Hermann Grimm in den 60er und 70er Jahren des verflossenen Jahrhunderts unter der Zustimmung der also Gefeierten begrüßt. Nicht nur das: Die aesthetische Würdigung belegte ihre Urteile mit den gesinnungshohen Aussprüchen der von ihnen geschilderten Künstler und verwässerte sie zum Teil durch jene blütenreiche, neuhumanistische Epigonensprache, die als gefährliches Erbe den kommenden Generationen zurückblieb.

Darauf ist ein Rückschlag eingetreten. Das 19. Jahrhundert hat nicht nur den Späthumanismus zur Verwaltung überkommen, sondern auch den schöpferischen und den kritischen Realismus kräftig entwickelt. Die künstlerische Frucht des auf Sinnenerfahrung gegründeten Kritizismus ist die Kunst des Impressionismus. Und in natürlicher Wechselwirkung hat das geformte Gebilde wieder Theorie und neue Maßstäbe der Beurteilung erzeugt. Monarchie und Bürgertum als Träger der spätromantischen Ideologie, die Kirche als Verwalter des transzendentalen Reiches, setzen sich jedoch dem neuen Welt- und Kunstbild mit Entschiedenheit entgegen. Angesichts solcher höchst aktueller Kämpfe trat die Kunst vom Anfang des 19. Jahrhunderts als unzeitgemäß in den Hintergrund oder sie fand ihre Beurteilung nach den Maßstäben der impressionistischen Malerei und ihrer Kunsttheorie. Zudem war das künstlerische

Digitized by Google

Abb. 1. Ph. Veit. Kreuztragung. Rom, S. Andrea delle Fratte

Absinken der spätnazarenischen Schule (und der mit ihr verwandten Historienmalerei) noch viel zu frisch im Gedächtnis, um nicht eine Ablehnung in vieler Hinsicht verständlich zu machen.

Die erneute Reaktion, die Wellenbewegung des Kunsturteils, die zur Wiedererweckung der Romantik geführt hat, gehört erst der jüngsten Vergangenheit an. Dies-

Digitized by Google

Abb. 2. Johannes Veit. Christus vor Pilatus. Rom, S. Andrea delle Fratte

mal waren es nicht Kirche und Königtum, sondern Sammler, Gelehrte, Schriftsteller, Kenner mit allen Kriterien des Artistischen ausgerüstet, die sich bejahend zu einer gerade im Artistischen teilweise mangelhaften Kunst stellten. Erst als letzte begriff diesmal die Kirche, welch feines Instrument ihr hier übergeben wurde.

Was sie alle geleitet hat, das ist „il gusto dei primitivi" wie ein bedeutsames

Digitized by Google

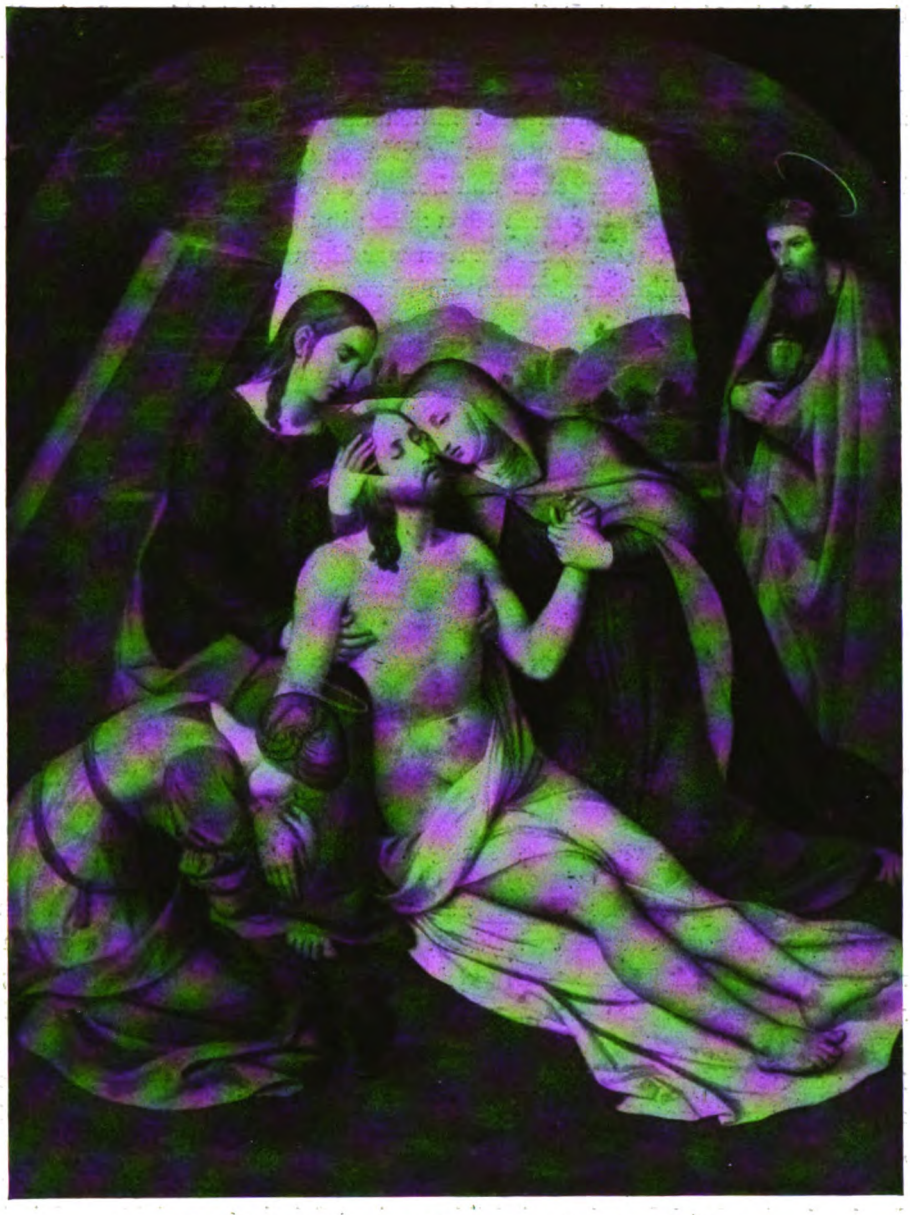


Abb. 3. Wilhelm Schadow. Grablegung. Rom, S. Andrea delle Fratte

Buch von Lionello Venturi (Bologna 1926) heißt. „Il gusto dei primitivi" hat alle Robinsonaden des modernen Künstlertums geleitet und hat uns den Beginn unserer eigenen Kultursituation in der Romantik erkennen lernen, er hat die Wiederentdeckung des Mittelalters in allen europäischen Ländern ziemlich gleichzeitig ermöglicht, und die Sehnsucht nach dem Primitiven, d. h. dem Anfänglichen, Einheitlichen und Ungespaltenen ist einer der Beweggründe gewesen, welche die deutschen Künstler zu An-

Digitized by Google

fang des 19. Jahrhunderts nach Italien und nach Rom geführt haben. In der Heimat zu sehr in die Hierarchie der Stände eingespannt, zog sie magisch ein Ort an, in dem die Künste gewissermaßen heiliggesprochen waren, und in dem jeder Schaffende nur sich selbst und keinem überkommenem Milieu angehörte:

„Rom mußte sein, wenn in unserm Vaterlande ein besserer Geist in der Kunst gemein werden sollte. Wir wünschen und hoffen, daß es einst nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe; in unserem Lande soll eine Schule sich bilden; aber wie die Sachen jetzt standen war Rom nötig, nur hier, getrennt von allen einengenden Verhältnissen, konnte die Masse der Künstler entzündet werden,

Abb. 4. Ph. Veit. Triumph der Religion. Vatikan, Museo Chiaramonti

nur hier konnte der Funke der Wahrheit so bald zur Flamme werden, die auch bald ganz Deutschland erwärmen wird. In der Tat lebt hier der Künstler in einem ganz anderen Verhältnis; einer ist dem andern gleich, nur wer was kann wird geschätzt; auch ist er hier auf gewisse Weise dem Publikum näher, da der Unterschied der Stände gar nicht drückend ist, Prinz und Maler stehen hier so nahe, wie es nirgend so leicht sein kann; so ist es denn nicht leicht, daß ein Mensch von einiger Geschicklichkeit unbemerkt und unerkannt bleibt." (J. Schnorr v. Carolsfeld, Briefe aus Italien, Gotha 1886, S. 56/57, 24. März 1818.)

Aus diesem wichtigen, in vieler Hinsicht ergiebigen Zitat beachten wir hier nur den Ausdruck, der den Wunsch nach Bildung einer Schule ausspricht. — Die Kunst als Ausdruck einer Gemeinschaft und die Kunst im Dienste der Gemeinschaft, diese Zielsetzung der vorwärtsschauenden Seele und des nach Beispielen zurückschauenden Intellektes, sie ist es gewesen, die den entscheidenden Impuls zur Stilbildung der neuen römischen Schule gegeben hat, soweit Stilbildung überhaupt vom Bewußtsein her orientiert werden kann. Die Schule als Zelle der Gemeinschaft hatte sich auf ein Programm zu einigen und am Anfang dieser Kunst steht das Programm und nicht die frei geschenkte Leistung. Es hieße Bekanntes ausführen, wollte man noch einmal

Digitized by Google

die Bildung dieses Programms in seiner allmählichen Entwicklung über Herder, Goethe, Wackenroder, Tieck zu Friedrich Schlegel wiederholen, worüber erst neuerdings K. K. Eberlein aufs Erschöpfendste gehandelt hat (Jahrbuch der Goethegesellschaft 1928, Goethe und die bildende Kunst der Romantik). Jedenfalls war es 1803 in den „Gemäldegesprächen" von Friedrich Schlegel folgendermaßen endgültig formuliert worden:

„Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet, der dem Gefühl der Würde und Heiligkeit der höchsten aller

Abb. 5. Portrait des Abbé Martin de Noirlieu. Frankfurt, Städel

Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht- und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu den Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, aber bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdruckes oder Individualität der Züge durchaus und überall jene kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin für den ursprünglichen Charakter des Menschen zu halten."

Liest man dies Programm erst einmal auf seine rein artistischen Forderungen hin durch, so kann man dieselben — und dies ist im stilkritischen Sinn für die ganze

Digitized by Google

Epoche bezeichnend — alle in der Kunst des befehdeten Klassizismus bereits erfüllt sehen. Die Höchste aller Hieroglyphen, der menschliche Leib, dieser deutlich von andern abgesetzt und nicht zu schwierigen Gruppen verschlungen, strenge Formen in scharfen Umrissen, reine Farben ohne Helldunkel. Dieses klassizistische Kunstprogramm wird auf dem Weg über Flaxmanns Linienumrißzeichnungen von allen Deutschrömern in ihren Jugendjahren akzeptiert und in das eigene Schaffen übergeleitet.

Dennoch macht es nicht das Alleineigentümliche ihrer Kunst aus. Die letzten Zeilen von Schlegels Programm weisen die neue Richtung und den inneren Kern der nachrückenden Generation auf. „Die kindliche gutmütige Einfalt und Beschränktheit", die dem wortkundigen Führer gerade so sehr abging, die aber „der ursprüngliche Charakter des Menschen" war, fand sich nicht in der von Winckelmann, Goethe und Schiller so männlich ausgedeuteten Kunst der Antike, sondern in der der Menschheitswurzel näheren christlichen Kunst des germanischen Mittelalters und der italienischen präraffaelischen Epoche. Ein wacher Sinn für das Werdende und eben Erblühende, der diesem Geschlecht zu eigen, nur allzu kurz eigen war, sucht „eine Rückkehr zur Wahrheit nicht zur bloßen Wirklichkeit der Natur, eine Wiedergeburt aus dem Geiste der ältesten großen Kunst" (Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Frankfurt a. M. 1886 S. 140). Die bereits durch die antiquarischen Neigungen von Reynolds, Mengs, Hirth, Reiffenstein und Tischbein in Italien bloßgelegten und teilweise durch den Stich verbreiteten Meister des Trecento und Quatrocento — eine Entdeckertätigkeit, auf die schon Goethes Kunstvertrauter Heinrich Meyer aufmerksam machte — verbanden sich mit den jetzt aus der Taufe gehobenen Malern Fra Angelico, Gozzoli, Signorelli, Perugino, Francia und schufen den neuen Kunsthimmel mit den Zentralsonnen Raphael und Dürer, zu denen der Jünglingsbund von San Isidoro bewundend aufblickte. Es ist zur Genüge bekannt, wie San Isidoro unter Overbecks Leitung, unter Pforr's liebender Einwirkung als der Anfang der „nazarenischen" Schule anzusehen ist, deren Strahlungskraft ausreichte, eine so kräftige und andersgeartete Natur wie Peter Cornelius, wie den preußischen Gesandten Niebuhr in ihren Bann zu ziehen. Diese nazarenische Schule, seit der Konversion vieler ihrer Mitglieder und unter dem Druck des unbeugsamen Glaubenseifers von Overbeck immer mehr in den Dienst der römisch-katholischen Kirche tretend, hat nicht nur bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts ein frostiges Dasein in kirchlichen Monumentalwerken geführt, — wie es überhaupt erst die neuere Freskenkunst ermöglichte — es hat auf Frankreich eingewirkt und der englische Präraffaellitismus hat in Overbeck einen seiner Stammväter. Eberlein hat — den stammesgeschichtlichen Theorien Joseph Nadlers auf eigene Weise folgend — das Wesen dieser Kunst gegenüber derjenigen C. D. Friedrichs und Runges, den „norddeutschen Romantikern" überaus treffend als „süddeutsche Restauration" bezeichnet, wobei freilich der Lübecker Overbeck immer der Führer bleibt.

Nachdem die norddeutschen Meister mit Hilfe der deutschen Jahrhundertausstellung die Forschung zu neuer Arbeit angetrieben haben, ist dieselbe Aufgabe jetzt für die nazarenische Malerei zu leisten. Neben den Ausstellungen der letzten Jahre in Leipzig und Heidelberg hat die bedeutsame Ausstellung „Overbeck und sein

Digitized by Google

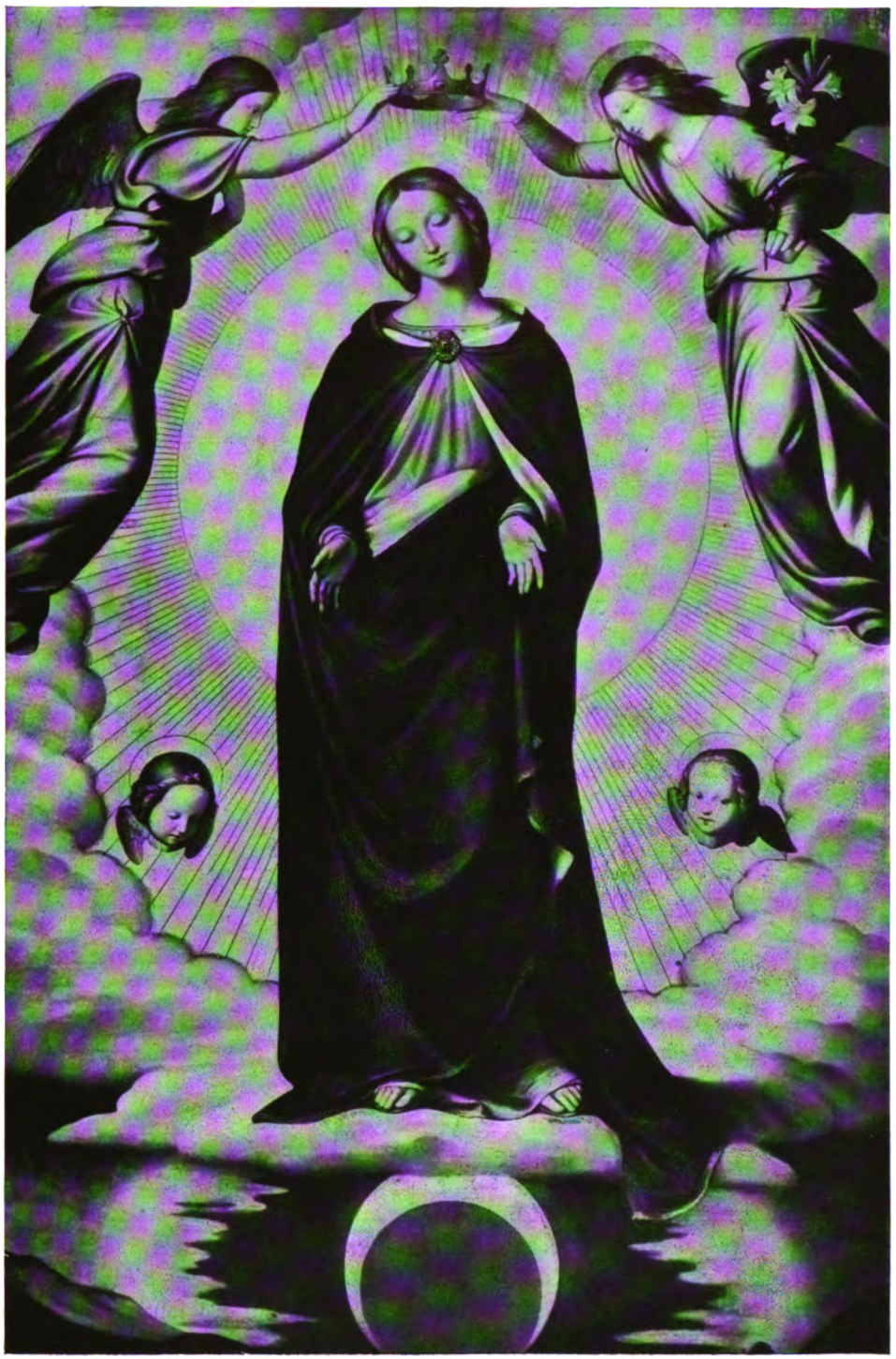


Abb. 6. Ph. Veit. Maria in der Glorie. Rom, S. Trinità dei Monti

Digitized by Google

Kreis" in Lübeck 1926 und die jetzt erfolgte Publikation der dort gezeigten Hauptwerke (München 1928) neue Impulse gegeben. Alle die ausgestellten Werke, obwohl ein nicht geringer Teil von ihnen in Italien gemalt wurde, befanden sich in Deutschland. Teils haben die Künstler und ihre Familien rückwandernd den Besitz wieder nach Deutschland gebracht, teils gelangten die Arbeiten durch die Ankäufe der Mäzenaten, wie z. B. des Kronprinzen von Bayern, des Barons Rumohr, des Kammerherren von Sempach, des Barons von Quandt und mancher anderer schon in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach der Heimat zurück. Besonders sinnfällig drückt sich

Abb. 7. E. Steinle u. J. Tunner. Heimsuchung Mariä. Rom, S. Trinità dei Monti

dieser Heimweg aus der Fremde ins Vaterland in der Geschichte von Overbecks Gemälde „Einzug Christi in Jerusalem" (vollendet 1824) aus, das unter Tränen von seinem Meister fortgegeben, unter dem Jubel der ganzen Stadt, als Wahrzeichen der neuen Kunstrenaissance in Lübeck empfangen wurde. Und diese Rückkehr der deutschen Auswanderer hat seinen bedeutenden Abschluß gefunden, als 1887 die Fresken der Casa Bartholdy (Palazzo Zuccari) aus Rom nach der Berliner Nationalgalerie übertragen wurden.

Aber man hat bisher kaum beachtet, was von Zeugnissen nazarenischer Kunst im Ausland verblieben ist. Wo mag sich jene wunderschöne „Hochzeit zu Kanaan" des Julius Schnorr v. Carolsfeld befinden, die Lord Cathcart mit nach England genommen hat und die wir nur aus einer Stichwiedergabe von Langer als eines der reinsten Werke der Frühepoche in Umrissen mehr ahnen als kennen (abgebildet Zeitschr. f. Bildende Kunst 1867 S. 8)? Was mag überhaupt noch in England verborgen oder wenigstens unbeachtet sein, daß durch die zahlreichen Ankäufe religiöser oder kunstliebender Aristokraten damals in den Ateliers der deutschen Künstler erworben wurde?

Digitized by Google

Nicht nur England besitzt gewiß Werke aus der guten Zeit der nazarenischen Malerei, auch in Italien mußten noch Zeugen des deutschen Wirkens vorhanden sein, wenn man den brieflichen Aussagen nur folgen wollte.

Wenn nun hier einiges von denjenigen Arbeiten vorgelegt und besprochen werden soll, die mit Hilfe literarischer Dokumente und älterer Guiden wiederzufinden gelang,

Abb. 8. Jerome Martin Langlois. Der hlg. Joseph mit dem Christusknaben. Rom, S. Trinità dei Monti

so mag doch zugleich ausdrücklich betont sein, daß die nazarenische Kunst nur in ihrer ersten Periode ein höheres ästhetisches und historisches Interesse beanspruchen kann. Für den historischen Wert ist es ja ohne weiteres ersichtlich, daß die Entstehung eines Stiles oder eines Geschmackes mehr interessiert als deren gesicherte Auswirkung, aber was das Ästhetische angeht, so kann man bei Cornelius, Overbeck, Schnorr und Veit mit dem Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Erstarrung ihrer Linie, eine wachsende Vertrocknung ihrer Farbe wahrnehmen, und es gehört zu den Künstlerschicksalen von Groeße, Peter Cornelius in Berlin bis zum Jahre 1867 auf

Digitized by Google

verlorenem Posten kämpfen zu sehen. Die mannigfachen Gründe zu diesem frühen Verfall einer so von Talent und hohem Willen getragenen Schule zu verfolgen, liegt nicht in unserer Aufgabe.

II.

Im Sinne der nazarenischen Schule ist es gewesen, gemeinsam, bis zum gewissen Grad unter Zurückstellung des persönlichen Anteils, Aufträge auszuführen. Die beiden ersten und auch die beiden einzigen größeren Umfangs sind bekannt: die Fresken der Casa Bartholdy von 1816 und des Casino Massimi. Die dritte gemeinsame Aufgabe, freilich recht viel kleineren Umfangs, ist noch unbekannt.

Abb. 9. Alexander Seitz. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Rom, S. Trinità dei Monti

S. Andrea delle Fratte. In einem Brief von Dorothea Schlegel-Veit an ihren in Wien im Gefolge des Fürsten Metternich weilenden Gemahl Friedrich Schlegel vom 27. Juni 1818 heißt es: „wenn es für eine Kirche ist, so weigern sie sich nicht (Philipp und Johannes Veit, ihre Söhne nämlich) unentgeldlich zu arbeiten, so haben sie beyde für eine hiesige Kirche, Andrea delle Fratte genannt, Stationsbilder übernommen" (Zit. nach: der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818—1820, herausgegeben von Heinrich Finke, Kösel und Pustet, Kempten 1923, S. 51). In einem Brief vom 4. Dez. 1818 werden die Bilder näher charakterisiert: „auf der Kreuztragung, die er (Philipp) für die Pfarrkirche hier gemalt hat, wollte er den Schergen einen solchen beliebten wüthenden Ausdruck geben, aber das ist ihm meines Erachtens nicht gut gelungen. Christus, der unter der Last des Kreuzes niedersinkt, ist eine schöne Gestalt, auch Simon von Cyrene. Johannes sein Bild in derselben Kirche, der Heiland vor dem Richter, ist sehr schön. Diese Beyden sind von der ganzen Reihe die Besten. Es sind nämlich 14 sogenannte Stationsbilder, die der Pfarrer von verschiedenen Künstlern in seiner Pfarre hat mahlen lassen; natürlich ohne Bezahlung; und die Beyden der Söhne zeichnen sich vor allen 14 aus. Wilhelm Schadow hat auch

Digitized by Google

eins, die Grablegung — aber man sieht, daß er sich keine große Mühe damit gegeben hat, er kann es eigentlich besser machen" (S. 135).

Die drei Bilder hängen noch an Ort und Stelle und können hier als ein Beitrag zur nazarenischen Frühkunst vorgelegt werden. Obwohl ziemlich hoch an den Marmorpfeilern angebracht, geben sich die Bilder auch dem nicht durch literarische Notizen Geleiteten unschwer als deutsche Arbeiten aus der Zeit zwischen 1810 und 1820 zu erkennen. Überdies tragen die Tafeln auf der Rückseite in verstümmelter italienischer Rechtschreibung auf einem Zettel die Namen ihrer Urheber aufgeklebt. Endlich ist das Bild der Kreuztragung voll signiert P. V. S. 1818. In den Guiden und in der kunsthistorischen Literatur haben sie keine Erwähnung gefunden. Die übrigen Stationen sind belanglose Werke italienischer Künstler und klassizistischer Nachfahren.

Philipp Veit's Kreuztragung (Abb. 1) dürfte eines seiner frühesten römischen Leinwandbilder sein. Nachdem er in dem Lünettenfresko der sieben fetten Jahre in der Casa Bartholdy schon zu dem ihm eigentümlichen freundlich musikalischen Stil schwingender Kurven und gefälliger Körper im Sinne der Renaissance hingefunden hatte — die „mageren Jahre" Overbecks wären ihm garnicht gelegen gekommen — zeigt er sich hier von herberer Altertümlichkeit. Gewiß das Bild ist schwächer als das Fresko, der Auftrag war unbedeutender und nicht befeuert von Overbecks und Cornelius Nähe, aber es ist stilvoll, d. h. voll von jenem angestrebten Stil, wie ihn der Stiefvater Friedrich 1803 beschrieben hatte. Die Dreieckskomposition ist einfach und nach rückwärts auf jene gefällige Weise mit kleinen Staffagefigürchen und grünhügeliger Landschaft ausklingend wie wir es besonders schön aus Overbecks „Ostermorgen" (abgeb. bei Heise, Overbeck und sein Kreis, München 1928 T. 15 u. 15 a) kennen. Umbrische Luft weht um die schmerzliche Handlung. Der sanfte Christus und Simon von Cyrene gehören dazu, wohingegen die beiden andern Gestalten — die der ehrgeizigen Mutter mißfielen — auch anderer Observanz zu sein scheinen. Die Darstellung des Affektes durch Öffnung des Mundes wanderte von Mantegna in Dürers Ausdrucksschatz, und wir wissen es wiederum, daß Philipp in zwei Klebebänden zur Freude aller Freunde Dürersche Stiche mit sich führte. Der Drang zum „Charakteristischen" nährte sich an Dürer, der Drang zum „Schönen" an den Präraffaeliten. Diese altdeutsch-italienische Doppelwelt ist es denn auch, die einem solchen Werkchen den Zauber des Werdenden überhaucht. Je mehr diese Spannung zugunsten der klingenden Renaissancelinie ausgeglichen wurde, umso uninteressanter wird seine Kunst und die seiner Freunde. Zu diesem Primitivismus gehört auch die einfache Farbkontrastierung durch Weiß in den Ärmeln und dem Kopftuch, gehören die Spiegelungen auf Helm und Rüstung, wie man sie auf den Bildern der „Niederländischen Schule" bewunderte.

In noch höherem Maße „stilvoll' im Sinne frühnazarenischer Kunst erscheint das Bild von Johannes Veit, dem stillen Bruder (Abb. 2). Die strenge reliefmäßige Komposition wirkt erlebt und auf eine etwas simple Weise auch gestaltet. Sie geht auf den Dürerschen Holzschnitt „Christus vor Herodes" (Bartsch 32), unter Vermeidung von dessen Räumlichkeit, zurück. Cornelius Einwirkung meint man außerdem zu verspüren. In dessen Fresko „Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen" wird

Digitized by Google

auf strenge Reliefwirkung gehalten, die linke Schmalseite durch eine in der Ecke stehende Figur betont. Auch die offene Bogenhalle mit dem halbvorgezogenen Vorhang verwendet Cornelius, wohl unter niederländischem Vorbild stehend, schon in seinem Frühwerk der „heiligen Anna Selbdritt". Ohne Umschreibungen, ohne räumliche oder gruppenkompositorische Steigerung geht der nazarenische Künstler mitten in die Handlung. Vom Bibelwort führt der geradeste Weg ins Bild. Fast überdeutlich ist Pilatus auf seinem renaissancemäßig profilierten Podest in den Vordergrund geschoben. Überdeutlich, d. h. naiv der Zeigegestus des Begleiters, der schielende Blick des Kriegers. Christus, ein glattgescheitelter Langschädel von milder Eindringlichkeit. Trotz aller bewußten Anlehnung — Dürers Christusschöpfung wird von diesem Geschlecht wieder ausgelöscht — sie, die ersten vermeintlichen wahren Nachfahren „unseres Meister Albrecht". Johannes Veit, der nur schwer produzierte, und über den sich die Mutter sorgenvoll beklagt, Johannes, ein tiefer und schwerblütiger Mensch, ist der Kunstgeschichte noch kaum ein Begriff.

Die Grablegung von Wilhelm Schadow (Abb. 3) enthebt wegen ihrer mangelnden Qualität einer ausführlicheren Besprechung. Wir können hier dem Urteil von Dorothea ruhig folgen. Immerhin ist das Bild ein Beitrag zu den wenig zahlreichen Jugendwerken des künstlerisch ziemlich haltlosen Wilhelm Schadow, der spätere als Düsseldorfer Akademiedirektor sein Institut zum Schmerz von Cornelius und Overbeck der belgischen Effektmalerei ausgeliefert hat. Die Komposition ist brüchig, die Gesichter fade, der Ausblick durch die Höhle beliebtes Requisit. Solche Bilder erregten mit Recht Goethes Zorn, der darin das kostbar errungene „goldene Zeitalter der Renaissance" mutwillig preisgegeben sah. Es ist gerade in jener Zeit sorgfältig zwischen Neugeburt und Manier zu unterscheiden.

Vatikan: Museo Chiaramonti: Das wohlgelungene Werk Philipp Veit's (Abb. 4) belegt sein Schaffen bereits im darauffolgenden Jahr und befindet sich ebenfalls an Ort und Stelle, in dem langen Gang des sogenannten Museo Chiaramonti im Erdgeschosse des Vatikan. Über seine Entstehung schreibt Dorothea an Friedrich Schlegel am 21. August 1819: „Wenn Du über die deutschen Künstler hier schreibst (nämlich Wiener Jahrbücher 1819), so wäre es gut, wenn Du Gelegenheit fändest, ein paar Worte über Philipps Fresko im Vatikan etwas zu sagen, und ganz insbesondere mit Rücksicht auf Canova und dem vorurteillosen Beförderer einige Schmeicheleyen in den Bart werfen; nämlich er war es, der dem Philipp sowohl als dem Eggers die Aufträge für die Freskos zukommen liess" (a. a. O. S. 269).

Der Karton zu dem Fresko findet sich zusammen mit einer klugen Würdigung in der bisher einzigen Veitmonographie von Martin Spahn (Velhagen u. Klasing Monographie 1901), das Fresko selbst ist bisher nur ein einziges Mal in dem numero unico für die Zentenarfeier des Kardinals Consalvi (Mai 1925, S. 68) als ein Werk des „Inglese Wais" abgebildet und also nicht an die Öffentlichkeit gelangt.

Vorläufig noch Einiges zu seiner Entstehungsgeschichte: Pius VII. Chiaramonti (1800—1823), der übrigens von den Nazarenern Scheffer von Leonhardshoff und Vogel portraitiert wurde, ließ nach den neuen wissenschaftlichen Kriterien eines Muratori eine bedeutende Zahl von römischen Antiken in dem langen Gang unterbringen, der

Digitized by Google

den braccio nuovo mit dem Belvedere verbindet. In den Lünetten dieses Ganges sollten nach Canovas Idee, nach des Kardinalstaatssekretärs Consalvi Programm, die Beziehungen Pius VII. zu den schönen Künsten dargestellt werden. Canova, ein Bewunderer der Fresken in der Casa Bartholdy und von sprüchwörtlicher Wohltätigkeit, verschaffte Veit und Eggers, der ebenfalls schon bei der technischen Vorbereitung der Arbeiten für Bartholdy beteiligt war, die Aufträge. Eggers schuf eine höchst langweilige Allegorie auf die numismatischen Interessen des Papstes (abgebildet No. unico S. 76), Veit fiel die Aufgabe zu, die Verdienste des Papstes für die Erhaltung des Kolosseums zu schildern. Als es fertig gestellt war, drohten ihm bereits die schwersten Gefahren. Dorothea weiß im selben Brief zu berichten, daß man aus Mißstimmung gegen die Nazarener in Aussicht nahm, das Fresko herunter zu schlagen. Woher diese Mißstimmung rührte, wird aus einem Angriff Dorotheas gegen den Preußischen Generalkonsul Mendelsohn-Bartholdy klar, der es gewagt hatte, das Bild der Religion (Frankfurt, Staedel) als eine bloße Wiederholung der Mittelfigur des Fresko zu bezeichnen. „Aber ist es denn nicht entsetzlich, daß es so erlaubt ist, die Dinge so zu wenden und darzustellen, daß man die Anhänger der ältern Kunst und Poesie mit den Burschenschaftern und Unruhstiftern als zu einer Parthey gehörig und aus denselben Grundsätzen hervorgehend betrachten soll?“ (S. 270) — Dies ist es also gewesen, was die nazarenischen Künstler bei Kaiser und Kurie in Verdacht brachte.

Und gewiß, nichts hätte dem friedlichen Philipp Veit ferner gelegen, dessen Stiefvater, der romantische Revolutionär, sich in der Bannmeile der monarchischen Restauration recht behaglich fand. Das Bild ist denn auch wohlerhalten geblieben.

Es bekennt sich erneut und erhöht zu dem quattrocentesken, italienischen Ideal, das ihm schon in seinen ersten Werken eigen war, damals als er den Süden noch nie betreten hatte. Alles Historisierende des Themas ist zurückgetreten, die Tafel mit dem Namen weist allein auf den Papst hin. Eine Allegorie von edlem Anstand mit der triumphierenden Religion ist daraus geworden. Sie sitzt im Innern des Kolosseums, dessen Mauerring dem Segmentbogen der Lünette einen wirksamen Gegenschwung entgegensetzt. Der linke Engel mit dem typisch Veitschen Mädchen-Idealgesicht, das dem Schwindschen verwandt erscheint, hält die Inschrifttafel, der rechte Engel einen Plan des antiken Baues. Vor der raffaelesken Religio kniet, auf die Tafel weisend, ein Pilger, der die Züge von Philipps innigstem Freunde, dem Abbe Martin de Noirlieu trägt. Kurz vorher war dessen Porträt (Frankfurt, Staedel) beendet worden (Abb. 5). Solche heimlichen Freundeshuldigungen, wie wir sie auch von Pforr, Overbeck, Schnorr u. a. kennen, sind ganz im Geiste romantischen Fühlens. Das Bild ist farbig gut ausgeglichen, ohne Pose und wohlklingend. Aber Kunstsinn und Geschmack überwiegen vor ursprünglicher Erfindungskraft und man fragt sich, was aus diesem Lehngut werden soll, wenn die Macht der Empfindung nicht mehr für zuströmende Quellen sorgt. Mit leisem Vorspiel mag hier die Tragödie des Nazarenertums beginnen.

S. Trinità dei Monti. Die in der französischen Revolution zerstörte, 1816 unter der Leitung von Mazois wiederhergestellte Kirche an den Abhängen des Pincio erhielt ihre Neuausschmückung gerade im Zeitpunkt der religiösen Romantik und der ersten Jahrzehnte nazarenischer Kunst. Und so enthält sie auch heute

Digitized by Google

noch, darauf hin ganz unbeachtet, in interessanter Schichtung deutsche und französische Nazarenerkunst von 1820—1860, an der sich der Entwicklungsweg dieser Kunstschule aufs anschaulichste verfolgen läßt. Die Kirche mit dem Kloster gehörte damals wie heute den französischen Nonnen von Sacre Coeur und zeigte darum vorwiegend französische Ausstattung. Es werden die Namen von Pallière, Forestier, Thévenin, dem damaligen Direktor der französischen Akademie in Rom und Ingres in den Guiden genannt. Die Geißelung Christi von Pallière (um 1820) und die Copie der Schlüsselübergabe Petri von Ingres (um 1820, Original seit 1841 im Louvre) befinden sich noch an Ort und Stelle. Das Bild von Ingres ist für die nazarenische Atmosphäre um 1820 äußerst aufschlußreich, zeigt sie doch den Klassizisten Ingres auf eine recht unsympathische Weise im Banne christlicher Themenstellung (abgebildet bei Hourtig, Ingres, Paris 1928).

Philipp Veits Maria in der Glorie ist das erste deutsche Bild, das 1827 in die Kirche einzog (Abb. 6). Eine Variante befindet sich in der Darmstädter Galerie (abgeb. Spahn S. 45). Das Fresko wurde in der Kapelle aufgestellt, in der einst Daniele da Volterra's berühmte Kreuzabnahme Christi zu sehen war, die Napoleon mit nach Paris geschleppt hatte und die heute wieder in die daneben liegende Kapelle zurückgekehrt ist. Es ist recht interessant, aus der Lektüre des Guiden ersehen zu können, wie langsam den deutschen Werken Einlaß in dieselben gewährt wird. Platner bemerkt in seiner Topographie Rom's (Stuttgart 1838, Band III S. 600): „Ein Gemälde von Philipp Veit — — ist durch eine in demselben sich offenbarende ernste Richtung der Kunst in der Behandlung religiöser Gegenstände ein erfreuliches Werk". Die Ablehnung gegen diese „ernste Richtung der Kunst" bei den Italienern ersehe man nun daraus, daß Melchiorri in seinem sonst so tüchtigen Führer (1838) zwar die französischen Künstler alle nenne, den Deutschen aber übergehe. Seitdem aber Donovan in seinem vorzüglichen Handbuch (1842 S. 651) ausführlich Veit erwähnt, hat das Bild zwar in der Guidenliteratur Eingang gefunden, ist jedoch ebenso wie die übrigen nazarenischen Werke in Rom von der kunsthistorischen Literatur übergangen worden. Das Bild bedeutet einen weiteren Schritt auf dem Weg zum Renaissancismus, mit jenen eigenartig stumpfen Farbenzusammensetzungen, wie sie dann der späteren Nazarenerkunst eigen werden, — die Wirkung einer als Carton imaginierten Kunst, zu der nachträglich die Farbe tritt. Vor goldener Glorie steigt über rosanem Untergewand der blaue Madonnenmantel auf, violett gelb die Gewänder des linken, braunrosa die des rechten Engels. Andeutung von Schatten oder aufgesetzte Lichter werden peinlichst vermieden. Die Engelsköpfe bewahren weiterhin den unitalienischen Veit'schen Typus. Man kann es nicht anders sagen wie Platner, der selbst ursprünglich Maler gewesen ist — „eine sich offenbarende ernste Richtung der Kunst". Von allem süßlich Gefälligen hält sie sich frei. Und man mag nicht vergessen, daß jene katholische Reinheit in einer Umgebung geschaffen wird und zum Vorbild gedacht ist, die von Dorothea Veit folgendermaßen charakterisiert wird: „Von diesem Skandal der Vernachlässigung der inneren Sinne hat man keine Vorstellung. Der Greuel des verworfensten Heidentums scheint inmitten des Christentums hereingebrochen zu seyn; abscheulich, traurig und lächerlich zu gleicher Zeit. Von diesem Aberglauben, Unwissenheit, Geldgier,

Digitized by Google

Trägheit und Sittenlosigkeit bey Geistlichen wie bey Weltlichen, in der Stadt wie auf dem Lande, davon kann man sich keine Vorstellung machen" (Genzano 3. Juli 1818, S. 59). Demgegenüber ist ihre Aufgabe „in kleiner Gemeinde das Gut der göttlichen Kirche in sich aufzubewahren". „Wie die ersten Christen" kommen sich jene Spätlinge abendländischer Kultur in Rom vor, aus dieser Gesinnung allein wird das weiche und anmutige Bild verstanden werden. Der Stil freilich kann niemals aus der Kunstgesinnung seine Erklärung finden, er geht vielmehr gegenüber dem erneuerungswilligen Geist einen zwangsläufigen Weg zu Überalterung und Vernichtung, der dem romantischen Zeitalter überhaupt durch eigene Entelechie vorgeschrieben war.

Nur kurz nachher tritt eine weitere Ausschmückung der Kapelle durch Steinle ein, der 1828 als 18jähriger nach Rom gekommen war, 1829 Overbeck nach Assisi begleitet hatte, wo das „Rosenwunder des heiligen Franz" für die Portiunkula entstand und der nun im Herbst 1829 nach Rom zurückgekehrt, für S. Trinità dei Monti die beiden Kapellenwände in Auftrag erhielt. Im Frühjahr 1830 wurde Steinle jedoch durch den Tod seines Vaters nach Wien zurückberufen, und sein Freund Tunner übertrug die Verkündigung vom Carton auf die Wand und malte die Begegnung der beiden Frauen vielleicht nach eigenen Entwürfen (Abb. 7). Tunner, nachmaliger Galeriedirektor in Graz und selber ein tüchtiger Nazarener, schreibt hierüber: „das Fresko in S. Trinità ist fertig, Veit ist damit zufrieden; ich hoffe mit Hilfe der Tempera das Bild in einen leidlichen Stand zu bringen. Ich bitte Dich nur mir so schnell als möglich die Skizze zum zweiten zu schicken, aber so ausgebildet als möglich, damit ich darnach den Contur im großen aufzeichnen kann, was ich mit der größten Threue tun will. Wenn Du schnell bist, so könnte die ganze Kapelle bis Ende September fertig sein, ehe Veit abreist." (Brief vom 22 Juli 1830 in E. von Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden Bd. I S. 207, Freiburg i. Br. 1897). Es sind wohl die ersten Fresken im Lebenswerk Steinles. In der Guidenliteratur werden sie noch 1865 bei Nibby (itinerario di Roma) regelmäßig dem Veit zugeschrieben, in der kunstgeschichtlichen Literatur finden sie sich nur bei Wurzbach (Ein Madonnenmaler unserer Zeit, Wien 1879) im Oeuvrekatalog verzeichnet. Wir bilden die Heimsuchung ab, da die Verkündigung wegen ihrer allzu starken Anlehnung an Fra Angelico wenig fesselnd ist. Die Farben sind asketisch wie auch die Architektur sich auf das Einfachste beschränkt. Rotviolett der Mantel der Elisabeth, blau der Mantel der Maria über grünem Unterkleid, rosablau der Hintergrund. Der italienische Charakter in der Komposition und im Gesichtsausdruck der Elisabeth überwiegt, das mehr passive Sentiment ist nazarenisch-deutsch. Man bedenke, daß es zu diesem Zeitpunkt noch kaum Ansätze zu der ersehnten Monumentalkunst in Deutschland gibt.

Vor 1838, dem Todesjahr des Malers, ist auch der heilige Joseph mit dem Christusknaben von Jerôme Martin Langlois (geb. 1779) entstanden (Abb. 8). 1842 in der Guida des Donovan (Rome, ancient and moderne) wird er noch nicht erwähnt, 1861 in der Guida des Rufini (Guide de Rome) zum erstenmal genannt. Das in Tempera gemalte Bild ist also wohl nicht für die Kirche bestimmt gewesen und zu seiner Datierung bietet sich nur der Terminus ante quem und sein Stil. Man wird nicht fehl gehen, wenn man seine Entstehung zwischen 1825 und 1835 setzt. Das Bild ist wichtig,

Digitized by Google

denn abgesehen davon, daß es malerisch reizvoll angelegt ist, reicher als die deutschen Bilder, zeigt es die mächtige Werbekraft des Overbeck'schen Kunstideales auf einen Ingresschüler, der geradewegs in das deutsche Lager abschwenkt. Wenn also Fiorillo in einem Kunstbericht vom Jahre 1820 ausspricht, daß die neuere Kunstbestrebung „gegenwärtig ganz eigentlich und ausschließlich nur unserer Nation angehört" (Geschichte der zeichnenden Künste, Hannover 1815/20 Bd. 4 S. 100) so wiederlegt Langlois Bild als eines der ersten diese Ansicht. Man wird unter den besten deutsch-römischen Bildern suchen müssen, um eine ebenbürtige Leistung zu finden. Gewiß, man kann auf Perugino und Botticelli gleichermaßen verweisen, aber dies eben liegt ja nur im Sinne nazarenischer Kunst, die geliebten Vorbilder zu erreichen. In der farbigen Behandlung überwiegen zarte Töne von violett und rosa, liturgische Farben, in einem empfindsamen Sentiment gebrochen und verfärbt.

Noch 1867 steht der inzwischen längst nach Paris zurückgekehrte und dort seit Jahrzehnten reichlich mit religiösen Freskenaufträgen bedachte Künstler in brieflichem Verkehr mit dem Meister Overbeck (Friedrich Overbecks handschriftlicher Nachlaß in der Lübeckischen Stadtbibliothek verzeichnet von Dr. Paul Hagen, Lübeck 1926, S. 17 Nr. 83). Diese nazarenischen Kunst der Franzosen und Engländer unter Overbecks Einfluß ist kunsthistorisch noch unbetretenes Gebiet.

Die letzte Nazarenerschicht liegt dann mit den beiden Fresken von Alexander Seitz vor: die klugen Jungfrauen und die Heimkehr des verlorenen Sohnes (Abb. 9), das linke 1852 signiert und datiert. „Die klugen Jungfrauen" geben sich im Stil von Schnorr's „Bilderbibel", „der verlorene Sohn" im Geiste Overbecks. Wir bilden das letztere ab, um noch einmal die Erinnerung daran zu wecken, welche Verheißung in der Frühkunst der Deutschrömer um 1820 zutage trat. Die reizende Mittelgruppe, die beiden Schäfer zur Rechten sind aus Overbeckscher Innigkeit, aus seinem fast mädchenhaften Zartsinn geboren, und sie sind mit Liebe und Verständnis vom Schüler aufgenommen. Auf der linken Seite Staffage und süßliche Verlogenheit.

Es sind die letzten Klänge des hohen Schulideals aus dem einstigen Kreis von San Isidoro, was nachkommt ist ausgeleierte Formelschrift und klingt in dem veränderten Zeitalter falsch und ohne Echo. Erst die präraffaelitische Malerei in England, von Overbeck, Führich und Blake gleichermaßen inspiriert, die Kunst eines Puvis de Chavannes in Frankreich gestaltet die Einsichten der nazarenischen Romantik unter neuen Aspekten.

Digitized by Google

Paul Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. 174 S. 120 Taf. fol. Verlag Buchdruckerei Berichthaus. Zürich 1924.[1])

Es ist ein voluminöser, prunkhaft ausgestatteter Folioband, mit dem die bisher nur als Zeitungsunternehmen und mit lokalen Publikationen hervorgetretene Alt-Züricherische Verlagsanstalt sich erstmals in weitergestecktem Kreis, sogar über die Sprachgrenzen hinaus, — das Werk erscheint zugleich auch in einer französischen und englischen Ausgabe — demonstrativ einzuführen unternimmt. Die ganze Aufmachung des Buches richtet sich zunächst wohl vornehmlich an die Kategorie von Bibliophilen, die wirklich nur Bücherliebhaber und nicht eigentlich Bücher-Leser sind. Aber auch bei der Sonderausgabe mit losen Tafeln und separat geheftetem Text kann das Bedauern darüber nicht ganz unterdrückt werden, daß der in die opulente Tafelausstattung gesteckte Aufwand mehr der repräsentativen Erscheinung als einer möglichst vollkommenen Qualität dieses Abbildungsmaterials zugute kam; und daß das so großzügig angelegte, an sich hochwillkommene Unternehmen nun doch nicht das umfassende und erschöpfende Corpus der Schweizer Malerei des 15./16. Jahrh. geworden ist — das Anlage und Umfang des Werkes erwarten lassen —, sondern nur eine in der Aufnahme wie der Auslassung teilweise diskutable Auswahlpublikation. Die einheitliche Verwendung nur blattgroßer Abbildungen auf den Tafeln und die sparsame Einfügung von Einlaßklischees in den Text wirkt freilich sehr vornehm; aber wie gerne begnügte man sich, unter Verzicht auf diese Wirkung mit kleinen Klischees manches minderwertigen Stückes, zugunsten ausgiebigerer Detailabbildungen wichtiger Werke, zugunsten namentlich auch von Beispielen der Wandmalerei, von der keine einzige Bildprobe mitgeteilt wird, obschon Titel und Text diese Gattung keineswegs ausschließen und obschon gerade hiervon seit Eschers Monographie (Heitz, Studien-Heft, 1906) manches interessante Werk neu zutage getreten ist. Auch die Farbentafeln erscheinen als eine z. T. eher fragwürdige Bereicherung (z. B. Taf. 23 infolge unverhältnismäßiger Verkleinerung gegenüber dem Original und Taf. 57!). Für den Text aber bedeutet die monumentale, feierlich breitrandige Satzgestaltung eine sehr schwer erfüllbare, und auch tatsächliche kaum erfüllte Verpflichtung: in solch majestätischer Gewandung würde nur eine auch literarisch auserlesene, von tiefstem Gedankenreichtum durchdrungene Darstellung, eine Geschichtsschreibung ganz großen Stils sich behaupten können.

Dies der Gesamteindruck, den das Werk bei der ersten Durchsicht erweckt, und den die bei genauerem Studium sich ergebenden positiven Qualitäten wohl auch nicht ganz wettmachen können.

Das in der übernommenen Aufgabe wesentlich enthaltene Problem und Darstellungsziel ist, in seiner ungemein dankbaren, fesselnden Eigenart, wie in seinen besonderen Schwierigkeiten G. klar zum Bewußtsein gekommen: in der Kunstübung der Schweizer Städte, die hier sich mannigfach durchkreuzenden Einfluß- und Austauschwirkungen zu verfolgen, die von den expansionskräftigen Nachbargebieten her, dem burgundisch-französischen einerseits, dem oberschwäbischen andererseits seit dem frühen 15. Jahrh. sich geltend machen, seit Anfang des 16. aber durch Einströmungen von Norden und Süden, aus der oberrheinischen und der lombardischen Kunstwelt, abgelöst werden, und wie inmitten all dieser widerstreitenden Beeinflussungen doch eine gewisse bodenwüchsige, spezifisch schweizerische Eigenart sich immer wieder irgendwie zu entfalten und zu behaupten versucht.

G.s Darstellung baut sich, als Ganzes überblickt, in zwei Hauptteilen auf, von denen der erste nach einer gehaltvollen, mancherlei Neues bietenden Orientierung und Überschau über die kulturgeschichtlichen und soziologischen Grundlagen des Schweizer Kunstlebens im 15./16. Jahrh., „die Anfänge naturalistischer Kunst" bis rund 1450/60 darstellt, abschließend mit einem Sonderkapitel über Konrad Witz und seine Schulnachfolge. Der weiteren Entwicklung bis zum Durchbruch der Reformation, — die gerade in den ihr anheimgefallenen wichtigsten Zentren schweizerischer Kunst deren Hauptzweig verdorren ließ — ist der zweite Teil (S. 79—164) gewidmet, der diesen inhaltreichen Zeitabschnitt nacheinander in den Schulkreisen der führenden Kunststädte, Basel, Zürich und Bern behandelt. Solche gesonderte Aufrollung des gleichzeitigen Entwicklungsverlaufs innerhalb dieser regionalen Teilbezirke ist zweifellos berechtigt und begründet durch die durchaus verschiedenartigen kulturellen und Kunstverhältnisse in den gen. drei Hauptschauplätzen. Etwas mißlich bleibt nur, daß bei diesem Verfahren

[1]) Anmerkung der Redaktion: Diese Besprechung ist, wie auf Wunsch des Verfassers mitgeteilt wird, im Januar 1926 eingegangen.

Digitized by Google

denn abgesehen davon, daß es malerisch reizvoll angelegt ist, reicher als die deutschen Bilder, zeigt es die mächtige Werbekraft des Overbeck'schen Kunstideales auf einen Ingresschüler, der geradewegs in das deutsche Lager abschwenkt. Wenn also Fiorillo in einem Kunstbericht vom Jahre 1820 ausspricht, daß die neuere Kunstbestrebung „gegenwärtig ganz eigentlich und ausschließlich nur unserer Nation angehört" (Geschichte der zeichnenden Künste, Hannover 1815/20 Bd. 4 S. 100) so wiederlegt Langlois Bild als eines der ersten diese Ansicht. Man wird unter den besten deutsch-römischen Bildern suchen müssen, um eine ebenbürtige Leistung zu finden. Gewiß, man kann auf Perugino und Botticelli gleichermaßen verweisen, aber dies eben liegt ja nur im Sinne nazarenischer Kunst, die geliebten Vorbilder zu erreichen. In der farbigen Behandlung überwiegen zarte Töne von violett und rosa, liturgische Farben, in einem empfindsamen Sentiment gebrochen und verfärbt.

Noch 1867 steht der inzwischen längst nach Paris zurückgekehrte und dort seit Jahrzehnten reichlich mit religiösen Freskenaufträgen bedachte Künstler in brieflichem Verkehr mit dem Meister Overbeck (Friedrich Overbecks handschriftlicher Nachlaß in der Lübeckischen Stadtbibliothek verzeichnet von Dr. Paul Hagen, Lübeck 1926, S. 17 Nr. 83). Diese nazarenischen Kunst der Franzosen und Engländer unter Overbecks Einfluß ist kunsthistorisch noch unbetretenes Gebiet.

Die letzte Nazarenerschicht liegt dann mit den beiden Fresken von Alexander Seitz vor: die klugen Jungfrauen und die Heimkehr des verlorenen Sohnes (Abb. 9), das linke 1852 signiert und datiert. „Die klugen Jungfrauen" geben sich im Stil von Schnorr's „Bilderbibel", „der verlorene Sohn" im Geiste Overbecks. Wir bilden das letztere ab, um noch einmal die Erinnerung daran zu wecken, welche Verheißung in der Frühkunst der Deutschrömer um 1820 zutage trat. Die reizende Mittelgruppe, die beiden Schäfer zur Rechten sind aus Overbeckscher Innigkeit, aus seinem fast mädchenhaften Zartsinn geboren, und sie sind mit Liebe und Verständnis vom Schüler aufgenommen. Auf der linken Seite Staffage und süßliche Verlogenheit.

Es sind die letzten Klänge des hohen Schulideals aus dem einstigen Kreis von San Isidoro, was nachkommt ist ausgeleierte Formelschrift und klingt in dem veränderten Zeitalter falsch und ohne Echo. Erst die präraffaelitische Malerei in England, von Overbeck, Führich und Blake gleichermaßen inspiriert, die Kunst eines Puvis de Chavannes in Frankreich gestaltet die Einsichten der nazarenischen Romantik unter neuen Aspekten.

Digitized by Google

Paul Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. 174 S. 120 Taf. fol. Verlag Buchdruckerei Berichthaus. Zürich 1924.[1])

Es ist ein voluminöser, prunkhaft ausgestatteter Folioband, mit dem die bisher nur als Zeitungsunternehmen und mit lokalen Publikationen hervorgetretene Alt-Züricherische Verlagsanstalt sich erstmals in weitergestecktem Kreis, sogar über die Sprachgrenzen hinaus, — das Werk erscheint zugleich auch in einer französischen und englischen Ausgabe — demonstrativ einzuführen unternimmt. Die ganze Aufmachung des Buches richtet sich zunächst wohl vornehmlich an die Kategorie von Bibliophilen, die wirklich nur Bücherliebhaber und nicht eigentlich Bücher-Leser sind. Aber auch bei der Sonderausgabe mit losen Tafeln und separat geheftetem Text kann das Bedauern darüber nicht ganz unterdrückt werden, daß der in die opulente Tafelausstattung gesteckte Aufwand mehr der repräsentativen Erscheinung als einer möglichst vollkommenen Qualität dieses Abbildungsmaterials zugute kam; und daß das so großzügig angelegte, an sich hochwillkommene Unternehmen nun doch nicht das umfassende und erschöpfende Corpus der Schweizer Malerei des 15./16. Jahrh. geworden ist — das Anlage und Umfang des Werkes erwarten lassen —, sondern nur eine in der Aufnahme wie der Auslassung teilweise diskutable Auswahlpublikation. Die einheitliche Verwendung nur blattgroßer Abbildungen auf den Tafeln und die sparsame Einfügung von Einlaßklischees in den Text wirkt freilich sehr vornehm; aber wie gerne begnügte man sich, unter Verzicht auf diese Wirkung mit kleinen Klischees manches minderwertigen Stückes, zugunsten ausgiebigerer Detailabbildungen wichtiger Werke, zugunsten namentlich auch von Beispielen der Wandmalerei, von der keine einzige Bildprobe mitgeteilt wird, obschon Titel und Text diese Gattung keineswegs ausschließen und obschon gerade hiervon seit Eschers Monographie (Heitz, Studien-Heft, 1906) manches interessante Werk neu zutage getreten ist. Auch die Farbentafeln erscheinen als eine z. T. eher fragwürdige Bereicherung (z. B. Taf. 23 infolge unverhältnismäßiger Verkleinerung gegenüber dem Original und Taf. 57!). Für den Text aber bedeutet die monumentale, feierlich breitrandige Satzgestaltung eine sehr schwer erfüllbare, und auch tatsächliche kaum erfüllte Verpflichtung: in solch majestätischer Gewandung würde nur eine auch literarisch auserlesene, von tiefstem Gedankenreichtum durchdrungene Darstellung, eine Geschichtsschreibung ganz großen Stils sich behaupten können.

Dies der Gesamteindruck, den das Werk bei der ersten Durchsicht erweckt, und den die bei genauerem Studium sich ergebenden positiven Qualitäten wohl auch nicht ganz wettmachen können.

Das in der übernommenen Aufgabe wesentlich enthaltene Problem und Darstellungsziel ist, in seiner ungemein dankbaren, fesselnden Eigenart, wie in seinen besonderen Schwierigkeiten G. klar zum Bewußtsein gekommen: in der Kunstübung der Schweizer Städte, die hier sich mannigfach durchkreuzenden Einfluß- und Austauschwirkungen zu verfolgen, die von den expansionskräftigen Nachbargebieten her, dem burgundisch-französischen einerseits, dem oberschwäbischen andererseits seit dem frühen 15. Jahrh. sich geltend machen, seit Anfang des 16. aber durch Einströmungen von Norden und Süden, aus der oberrheinischen und der lombardischen Kunstwelt, abgelöst werden, und wie inmitten all dieser widerstreitenden Beeinflussungen doch eine gewisse bodenwüchsige, spezifisch schweizerische Eigenart sich immer wieder irgendwie zu entfalten und zu behaupten versucht.

G.s Darstellung baut sich, als Ganzes überblickt, in zwei Hauptteilen auf, von denen der erste nach einer gehaltvollen, mancherlei Neues bietenden Orientierung und Überschau über die kulturgeschichtlichen und soziologischen Grundlagen des Schweizer Kunstlebens im 15./16. Jahrh., „die Anfänge naturalistischer Kunst" bis rund 1450/60 darstellt, abschließend mit einem Sonderkapitel über Konrad Witz und seine Schulnachfolge. Der weiteren Entwicklung bis zum Durchbruch der Reformation, — die gerade in den ihr anheimgefallenen wichtigsten Zentren schweizerischer Kunst deren Hauptzweig verdorren ließ — ist der zweite Teil (S. 79—164) gewidmet, der diesen inhaltreichen Zeitabschnitt nacheinander in den Schulkreisen der führenden Kunststädte, Basel, Zürich und Bern behandelt. Solche gesonderte Aufrollung des gleichzeitigen Entwicklungsverlaufs innerhalb dieser regionalen Teilbezirke ist zweifellos berechtigt und begründet durch die durchaus verschiedenartigen kulturellen und Kunstverhältnisse in den gen. drei Hauptschauplätzen. Etwas mißlich bleibt nur, daß bei diesem Verfahren

[1]) Anmerkung der Redaktion: Diese Besprechung ist, wie auf Wunsch des Verfassers mitgeteilt wird, im Januar 1926 eingegangen.

Digitized by Google

das Hin und Her der Austauschbeziehungen zwischen diesen Zentren nicht recht übersehbar wird und daß eine Überschau über den Gesamtverlauf der Schweizer Malerei, an dem schließlich alle Teilgebiete mehr oder minder Anteil haben, — abgesehen von der ganz knappen Skizzierung im Einleitungskapitel — nicht zustande kommt. Wie denn überhaupt die Stärke des G.schen Buches weniger in der Herausarbeitung und Darlegung der geschichtlichen Zusammenhänge und der Entwicklungslinien zu finden ist, als vielmehr in der Ansammlung und Einzelverarbeitung eines ungemein weitschichtigen und vielfach — mindestens für außerschweizerische Leser — noch unbekannten oder schwer erreichbaren Denkmälermaterials. Und auch landesansässigen, mit der örtlichen Spezialliteratur und dem versteckten Privatbesitz wohlvertrauten Kennern schweizerischer Malerei dürfte wohl unter den hier besprochenen oder auch abgebildeten Stücken manches interessante Novum begegnen. Diesen Fachgenossen muß es aber hinwiederum auch überlassen bleiben, festzustellen — wozu Rez. nicht in der Lage ist — ob G.s Sammeleifer etwa doch noch irgend welche Objekte von Belang entgangen sind.

Was die, freilich schwierig durchzuführende, geographische Abgrenzung des Gebietes betrifft, so hätte man wohl gewünscht, daß G. der für das 15. Jahrh. gebührend hervorgehobenen Prädominanz der westlichen Einflüsse durch eine entsprechend ausgiebige Heranziehung des einschlägigen Denkmälermaterials aus dem burgundisch-savoyischen Grenzgebiet noch mehr Rechnung getragen hätte. Dafür hätten im 16. Jahrh. gewisse Abschweifungen auf oberdeutsche Berührungspunkte ohne Schaden eingeschränkt werden können.

Die Redaktion des Textes erfolgte vermutlich erst, nachdem die Tafeln bereits vorlagen, deren jeder ein Text mit allen erforderlichen Angaben vorgeheftet ist, so daß dieser Tafelatlas gewissermaßen eine für sich allein benutzbare Publikation darstellt. Demgemäß entschloß sich G. zu dem für den Leser doch recht unbequemen Verfahren, die im Tafelatlas enthaltenen Stücke bei ihrer Besprechung im Text nur mit der daneben gedruckten Tafelnummer zu kennzeichnen. Um zu wissen, wovon jeweils die Rede ist, muß man daher stets das zitierte Beiblatt und öfter auch noch die wieder an anderer Stelle zusammengedruckten Anmerkungen konsultieren. Aber auch diese dritte Stelle bleibt bisweilen eine nötige Auskunft schuldig: Von dem großen Johannesaltar des Berner Nelkenmeisters z. B. (S. 135) erfährt man zwar den Gegenstand der sieben verstreut erhaltenen Teilbilder, aber nur bei den zwei abgebildeten Probestücken deren heutigen Verbleib. Dasselbe gilt von zwei Altarwerken des H. Fries (S. 142/3). Von Einzelbemerkungen — deren ein so weite, so problemreiche, so ungleichmäßig durchforschte Gebiete behandelndes Werk notwendig manche hervorrufen muß — seien aber nur ein paar zum Kapitel „Witz", dem Kernstück des ersten Teiles gehörige, noch hierher gesetzt.

Vor allem wird man es bedauern, daß G. von den auch schon im Herbst 1924 zu Ende geführten überaus ergebnisreichen Witzforschungen Wendlands (Basel, Verl. Schwabe, 1924) — der doch mit ihm in demselben Basel lebt — keinerlei Kenntnis hatte, oder daß der Druck seines Buches schon vorzeitig abgeschlossen war, sodaß selbst die zwei im Juli 1924 auf der Pariser Ausstellung schweizer. Malerei hervorgetretenen unzweifelhaften Ergänzungsstücke zu Witzens Basler Altar (vgl. Wendland S. 48 ff.) nicht einmal nachtragsweise einbezogen werden konnten. Davon abgesehen bietet das Kapitel auf knappem Raum eine anschauliche Charakteristik des formalen und farbigen Wesens der Witzschen Kunst in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen. Nicht sehr einleuchtend erscheint G.s Ausschließung der Neapler Kirchenmadonna und der Berliner Kreuzigung (die überhaupt unerwähnt bleibt) aus dem Witzschen Oeuvre; dagegen dürfte G. Recht haben, wenn er, im Gegensatz zu Wendland, in dem Basler Christophorus ein nicht zum Heilsspiegelaltar gehöriges, älteres Werk des K. Witz erkennt. Dankbar zu begrüßen auch, — wiewohl in den letzten Ausläufern kaum mehr ganz beweiskräftig — die Weiterverfolgung der Witzschen Schultradition bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts hin.

G. war übrigens, wie wir nicht übersehen wollen, vorsichtig genug, in der Titelformulierung seines Werkes, den bestimmten Artikel vor dem ersten Wort wegzulassen, womit wohl manche Einwendungen in etwa pariert, das Bedauern aber doch nicht aufgehoben wird, daß dieser mächtige und prächtige Foliant nur eben „Malerei der Frührenaissance" und nicht schlechthin „Die Malerei der Frührenaissance etc." zum Inhalt hat.

Indessen hieße es doch den Wald vor Bäumen nicht sehen, wenn wir über der Kritik an Anlage, Durchführung und Einzelheiten dieses umfangreichen Buches dessen effektive Gesamtleistung vergäßen. Nach B. Haendckes vielfach überholter Teildarstellung der „Schweizer. Malerei des 16. Jahrh." (Aarau 1893) ist schließlich hier zum ersten Male das auf der Grenzscheide dreier Kunstwelten liegende und durch sie wechselseitig berührte Sondergebiet der schweizerischen Kunst, im Zeitalter ihrer stärksten Eigenbedeutung, zu einem wenn auch nicht durchweg abschließenden und erschöpfenden, aber doch ausgiebig dokumentierten und wohl abgerundeten, anschaulichen Totalbild gestaltet. Und dafür hat G., allen Einwendungen zum Trotz, eine dankbare Anerkennung zu beanspruchen.

Münster i. W. Martin Wackernagel

Digitized by Google

Mario Salmi, „L'Architettura romanica in Toscana", Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, s. a. (1927) 77 Seiten, 320 Tafeln.

Das vorliegende Buch, das eine große Anzahl von Aufsätzen des Verfassers über die romanische Architektur und Plastik Tosncana's krönt, muß mit Dank und viel Anerkennung begrüßt werden. Nicht nur, daß es ein sehr reiches Abbildungsmaterial ausbreitet, es gibt vor allem eine erschöpfende Darstellung dieses nicht leicht zu behandelnden Gebietes unter eingehender Berücksichtigung der zahllosen historischen und kunsthistorischen Literatur. Es ist auch ein sehr lesbares Buch, denn trotz des Überflusses an Details zeichnet sich der Text durch seine übersichtliche Disposition aus. Alle Einzelforschungen und das unwichtigere Material sind in die Anmerkungen verbannt, deren Benutzung durch ein gutes Register ermöglicht wird. Die Entwicklung der Architekturdetails wie Fenster, Portale, der Ausstattungsstücke wie Schranken, Taufbecken, Kanzeln und die Geschichte der Profanarchitektur werden erst am Schlusse des Textes gegeben, so daß auch dadurch die Klarheit der Hauptlinien nicht gestört wird.

Die große Schwierigkeit, diesen Stoff zu meistern, liegt nicht so sehr in der Menge des erhaltenen Materiales (das trotzdem lückenhaft sein muß, da einige der wichtigsten früheren Bauten verloren sind), als vielmehr in der Rolle begründet, die die toskanische Architektur bis zum 13. Jahrh. in der Gesamtentwicklung des Abendlandes gespielt oder vielmehr nicht gespielt hat. Denn im Grunde haben die Bauschulen Toscana's zu den Problemen der Raumgestaltung, die das 11. und 12. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland und der Lombardei bewegten, keine Stellung genommen. Sie lebten von alten Erinnerungen, die der italienische Boden beherbergte, und von Anregungen, die sie aus aller Welt zusammenrafften und aus denen sie auf die sorgloseste Weise einen Stil zusammenbrauten; einen Stil, der zwar hohe dekorative Qualitäten hat, dem aber die feste Bindung fehlt, die die anderen romanischen Bauschulen durch ihre Einstellung auf das Wölbungsproblem besitzen. Dieses Fundamentalprinzip der romanischen Entwicklung hat Toscana bis zum Eindringen der reifen Gotik um die Mitte des 13. Jahrhunderts kaum berührt und nie ernstlich interessiert. Nur im Süden finden sich unter französischem und langobardischem Einfluß versprengte Wölbungsversuche. Im Zusammenhang damit steht, daß sich in Toscana außer den Schulen von Pisa, Pistoja und Lucca einerseits und Florenz andererseits keine größeren Bauschulen gebildet haben. Man sieht sich einem Gewirr von kleinen, zum Teil sehr provinziell zurückgebliebenen Gruppen gegenüber, die die verschiedensten Stilabwandlungen nebeneinander pflegen und die mannigfaltigsten Einflüsse auf die mannigfaltigste Weise mischen und mißverstehen. Vor allem das Gebiet um Siena zeigt eine große Beeinflußbarkeit, eine Veranlagung, die im 14. Jahrhundert die große Synthese von italienischer Eigenart und französischer Gotik in der Malerei ermöglichen sollte. In Pisa, Lucca und Pistoja läßt sich zwar eine längere Entwicklung des ornamentalen Systemes verfolgen, die es erlaubt, hier von einer Schule zu sprechen, aber es ist keine reine Freude, einen Sinn in der Entwicklung ihrer Raumgestaltung zu suchen. In der festgeschlossenen florentiner Gruppe ist es überhaupt vorläufig unmöglich, zu einer sicheren Chronologie zu kommen. Selbst die Ableitung dieser beiden großen Schulen macht Schwierigkeiten. Die Einzelheiten lassen sich zwar fast alle zu ihren Quellen zurückverfolgen, aber in der Gesamtstruktur stehen Bauten, wie etwa der Pisaner Dom oder seine Fassade (die der Verfasser wohl mit Recht in das 12. Jahrhundert datiert) und das florentiner Baptisterium und S. Miniato für uns bis jetzt noch ohne ebenbürtige Vorgänger da. Es bleibt nur übrig, wie der Verfasser das tut, auf eine unerhörte Schöpferkraft einzelner Persönlichkeiten als Erklärung zu rekurrieren.

Diesem Wirrwar gegenüber wendet der Verfasser die einzig mögliche Methode an: ein geduldiges historisches Erforschen der Geschichte und der Stileigentümlichkeiten jedes einzelnen Denkmales und ein vorsichtiges zwangloses Gruppieren, das naturgemäß meist der landschaftlichen Gliederung folgt, die so auch die Disposition des Textes bestimmt. In der Einleitung sind kurz die Richtlinien dieser Methode entwickelt, an denen die strikte Absage an alle Versuche, logische Entwicklungslinien zu erzwingen, sympathisch berührt. Man spürt in der ganzen Methode die gute alte Tradition der gewissenhaften und im Urteil überlegen zurückhaltenden italienischen Historiographie.

Nur fürchte ich, einmal ist der Verfasser einem zu blinden Glauben an historische Daten zum Opfer gefallen, wie übrigens noch manche andere, nämlich bei der frühen Datierung der florentiner Bauten, die er denn auch gleich nach der Durchsicht der spärlichen Reste aus der Zeit vor dem 11. Jahrhundert behandelt. Ich kann mich mit dieser Datierung nicht befreunden und das Auseinanderreißen der struktiven und dekorativen Teile der Bauten und ihre verschiedene Datierung, die sich für den Verfasser daraus ergibt, scheint mir aus praktischen und technischen Erwägungen unwahrscheinlich. Es ist nicht möglich, hier näher auf die Frage einzugehen, aber ich glaube, daß der Anfang, den Swoboda (Kritische Beiträge zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1927—28, S. 73) mit einer genaueren Untersuchung der historischen Quellen für S. Miniato gemacht hat, fruchtbar weitergeführt werden kann. Auch für das Baptisterium hat Swoboda schon früher mit guter historischer Kritik die Daten gesiebt, leider aber nur, um sich dann

Digitized by Google

einem abstrakten Entwicklungsprinzip zuliebe über seine Feststellungen, wie auch über das Datum der Fassade von Empoli hinwegzusetzen. Ich möchte glauben, daß die ganze Gruppe, wie Kugler und Dehio annahmen, einheitlich zwischen dem Ende des 11. Jahrhunderts und der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist, und daß sich nur noch die Ausstattung bis in das 13. Jahrhundert hinzog. Einleuchtend ist die Idee des Verfassers, die kleineren Bauten der Gruppe, wie die Badia von Fiesole und S. Salvatore, ihres Ruhmes als primitive Vorläufer des Baptisteriums und von S. Miniato zu entkleiden und an einen bescheidenen Platz als Mitläufer und Nachzügler zu rücken. Das ergibt ein ähnliches Bild, wie es die Pisaner Schule bietet, in der der Dom als Schöpfungsbau am Anfange zu stehen scheint.

Bisweilen hätte man noch Fragen an den Verfasser zu stellen, und zwar bezeichnenderweise immer in einer Richtung, nämlich die eigentlichen Raumprobleme betreffend. Das zeigt, wie sehr heute diese Fragen in den Hintergrund getreten sind und welche Rolle das Detail in architekturgeschichtlichen Untersuchungen einnimmt. Vielleicht trägt die Vervollkommnung und Verbilligung des photographischen Arbeitsmateriales daran Schuld. Charakteristisch ist, mit wie wenig Grundrissen und Zeichnungen heute manche architekturgeschichtliche Abhandlung auskommen kann. Zuweilen führt das zu völliger Auflösung und Zersplitterung der Baugeschichten. Der Verfasser gibt relativ viele und gute Grundrisse und erörtert auch die allgemeinen Fragen der Grundrißorganisation. Manche spezielleren Probleme vermeidet er aber zu berühren, vielleicht mit Absicht, weil sie bei der oben geschilderten Lage der toskanischen Architektur unlösbar bleiben könnten. Doch könnte es unter Umständen fruchtbar sein, einmal die Rolle des Schwibbogensystemes und des Stützenwechsels im Zusammenhang mit dem quadratischen Grundriß-System zu untersuchen. Hierbei würde sich wohl ergeben, daß die Grundrißlösung von S. Miniato kaum dem frühen 11. Jahrhundert angehören kann. Auch eine Untersuchung der Aufrißproportionen könnte wichtig sein. Interessant wäre dann auch die Frage nach der Bedeutung des einen überschüssigen Arkadenpaares, das sich bei einer Reihe von Grundrissen findet, die sonst streng nach dem quadratischen System organisiert sind (z. B. SS. Apostoli in Florenz).

Doch diese Einwendungen können nichts an dem Werte des Buches ändern. Man kann viel von der Arbeitsweise des Verfassers lernen, und man möchte wünschen, daß auch für andere Gebiete der Kunstgeschichte diese solide Methode der Architekturgeschichte wieder allgemein fruchtbar würde. Solch ein Buch zeigt, daß nichts das historische Denken mehr schärft, als die Beschäftigung mit den komplizierten, aber in ihrem Wachsen und Werden so eindeutig verfolgbaren Organismen der großen mittelalterlichen Bauten.

U. Middeldorf

Buchkunst des Orients. Erster Band. **F. Sarre**, Islamische Bucheinbände. Berlin, Scarabäus-Verlag [1923].

E. Gratzl, Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts aus den Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek ausgewählt und beschrieben. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1924.

Das Ziel der beiden unabhängig von einander entstandenen Publikationen — die Gratzlsche Arbeit ist die erweiterte und durch 24 Tafeln bereicherte Neuausgabe eines Beitrages für die Festschrift für Jean Loubier (1923), die nunmehr, wenn auch z. T. nur im Nachtrage, auf die Sarresche Bezug nehmen konnte — war das gleiche: der unbegreiflichen Lückenhaftigkeit des veröffentlichten Materials an islamischen Bucheinbänden durch Vorlegung eines bestimmten Sammlungsbestandes begegnen zu helfen. Dort handelt es sich um den Besitz der islamischen Abteilung der Preußischen Staatsmuseen und einer ungenannten Berliner Privatsammlung (in der man vielleicht die eigene des Autors sehen darf?), hier um die islamischen Einbände von Handschriften der Münchener Staatsbibliothek. Dieser wesentliche Unterschied zwischen den Besitzern, daß es sich das eine Mal um unter vorherrschend kunsthistorischen Gesichtspunkten im Laufe der letzten Jahrzehnte gebildete Einbandsammlungen, die den ursprünglich umschlossenen Inhalt entbehren können, das andere Mal um eine auf eine lange eigene Geschichte herabsehende Büchersammlung handelt, bedingt von vornherein für die Lösung eine verschieden gestellte Aufgabe: Sarre konnte sich, anders als Gratzl, für die historische Einordnung seiner Bände nur in Ausnahmefällen die Anhaltspunkte zunutze machen, die durch das Vorhandensein einer präzisen Datierung oder durch die Paläographie den Manuskripten entnommen werden können, oder die durch die bekannten äußeren Schicksale der Stücke geliefert werden. So müssen seine Resultate vielfach der Gratzlschen Präzision entbehren und so mag es auch als gerechtfertigt erscheinen, daß er über die zur Reproduktion ausgewählten 29 Bände (auf 39 Tafeln) nicht hinausgreift, während Gratzl außer den reproduzierten 21 noch weitere 13 im katalogisierenden Textteil behandelt hat.

Beide Verfasser lehnen es ab, an Hand des von ihnen Vorgeführten die Geschichte des islamischen Bucheinbandes zu schildern; Gratzl begründet seinen Verzicht mit unserer Unkenntnis über die Bestände

Digitized by Google

einiger der größten Handschriftensammlungen wie Paris, London, Leyden usw. Wie recht er damit hat und wie unmöglich es ist, ohne umfassende Kenntnis des Materials dieses gliedern zu wollen, beweist gleich wieder Sarre, der nur zwei „Zweige, in welche sich der islamische Bucheinband teilt, den ägyptischen und den persich-türkischen" kennt (S. 10), während Gratzl dankenswerter Weise fast die Hälfte seiner Tafeln den nordwestafrikanischen (maghribinischen) Bänden des 14. und 15. Jahrhunderts und den südarabischen (zaiditischen) des 15. und 16. Jahrhunderts gewidmet hat.

Sarre hat seinen Text auf eine allgemeine Einführung von 8 Seiten und Tafelerläuterungen beschränkt; sie „erheben nicht den Anspruch auf eine abschließende und endgültige Behandlung. Sie wollen nur ... die beiden [Sarreschen s. o.] Zweige ... charakterisieren und ihre Besonderheiten hervorheben." Von Wichtigkeit scheint mir da besonders der Versuch für in der Türkei entstandene Abwandlungen rein persischer Einbandkunst einige Charakteristika anzugeben. Sein Material umfaßt ägyptische Einbände, persische Leder- und Lackbände, türkische und — entsprechend seiner Terminologie — türkisch-persische Bände. Der Grund für die zufällig erscheinende Reihenfolge der Tafeln in der größeren zweiten Hälfte des Buches ist nicht einzusehen. Gratzl legt außer den zwei schon genannten Gattungen ägyptisch-syrische (der Zusatz ist bemerkenswert), persische Leder- und Lackbände und einen javanischen Lederband vor. Er hat seine Erläuterungen entsprechend in Abschnitte eingeteilt, wobei den Beschreibungen der Handschriften jeweils allgemeine, einführende Abschnitte vorangehen. Anders als Sarre hat er in dem seiner Gelehrsamkeit entsprechenden Maße die bisherige Literatur in weitestem Umfange zu seinen Ausführungen herangezogen, z. B. auch äußerst wertvolle Listen der in der Literatur behandelten ägyptischen und der persischen Lack- und Lederbände beigegeben; er macht auch in seiner blutvolleren Wissenschaftlichkeit wichtige Hinweise und Bemerkungen zur allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte der Ursprungsgebiete.

Auf Einzelheiten orientalistisch-spezialistischer Natur einzugehen, ist hier nicht der Platz; vom westlichen Standpunkt und zwar im speziellen von dem des Ornamenthistorikers aus muß man ein gewisses Bedauern unterdrücken, daß beide Verfasser nicht ausführlicher auf die Ornamentik ihrer Bände eingegangen sind. Ich will aus jedem Buche nur einen herausgreifen, über den man gern Näheres gehört hätte. Sarre bildet auf Taf. XX einen von ihm als „türkisch" und „18. Jahrhundert" bezeichneten Einband ab, der mir aber durch das schematische Hauptthema seiner Musterung: reihenweis versetzte und gegenständige Blüten, deren sonnenblumenartige Natur und perspektivische Zeichnung völlig aus dem Rein-Islamischen herauszufallen scheint. M. E. ist er abhängig von der Musterung europäischer Buntpapiere des späten 17. Jahrhunderts. Hat nun ein in der Türkei arbeitender Europäer seinen Stil der Umwelt angepaßt oder wollte ein Orientale westlich arbeiten? Gratzl Nr. 18 (Taf. XIV, südarabisch, 16. Jahrh.) zeigt einen Streifen von zwei Reihen versetzt gegenständiger Palmetten. Ist das nicht eine stärker byzantinische als islamische Bildung und können wir hier nicht wieder die Spur eines Nachlebens der vor der Ausbildung der rein-islamischen Formensprache im Osten des Mittelmeeres herrschenden Weltkunst fassen? Es sind ja die sich an die islamischen Einbände knüpfenden ornamentgeschichtlichen Fragen, die vor allem die Anzeige der beiden Publikationen an dieser der europäischen Kunst gewidmeten Stelle rechtfertigen. Denn die Einbände und die Fliesen sind es in erster Linie gewesen, denen die die Maureske in die abendländische Ornamentik einführenden großen italienischen Vorlagewerke, die des Monogrammisten F und des Francesco Pelegrino (P. Jessen, Meister des Ornamentstichs. I Taf. 134, 135, 170—173; meine Ornamentalen Vorlageblätter des 15.—18. Jahrhunderts, Taf. 79—90) ihre Anregungen entnahmen.

Die Verlage haben beiden Publikationen, ihrer hohen wissenschaftlichen Bedeutung und den dargestellten Arbeiten entsprechend, eine wundervolle Erscheinung gegeben; welche Reproduktionen die schöneren sind, wage ich nicht zu entscheiden. Es darf nicht verschwiegen werden, daß der Gratzlsche Text leider einige häßliche Druckfehler enthält, wie auch die Verweisungen auf Seitenzahlen, die nur in der Loubier-Festschrift richtig waren, stehengeblieben sind.

(Geschrieben 1925) R. Berliner

Ignaz Zibermayr. Die St. Wolfgangslegende in ihrem Entstehen und Einflusse auf die österreichische Kunst. Linz 1924.

Der oberösterreichische Musealverein gibt eine Arbeit Dr. Zibermayrs „Die St. Wolfgangslegende" heraus, die von heimatlichem Interesse ist. Zibermayr hat über Urkunden und Archiven gesessen und mit übergroßer Pflichttreue zusammengetragen, was mit St. Wolfgang zusammenhängt.

Er versucht geschichtliche Wahrheit und Legende auf Grund seiner Quellen zu klären und berichtet Wolfgangs Leben: Wolfgang war Benediktiner, kam schließlich als Bischof nach Regensburg und starb

Digitized by Google

dort 994. Er war eine große Persönlichkeit, erfüllt von den Reformideen Clunys, und seine Bedeutung lag in einem tatkräftigen Reformieren des Ordenslebens. Schon 1050 wurde er heilig gesprochen und bekam eine eigens gebaute Grabstätte in der Krypta St. Emmerams. Das starke Interesse, daß er seinem Benediktinerkloster Mondsee und der Besiedlung der Erlafgegend zollte, ließ seine Gestalt in Verbindung mit diesen Stätten von der Legende umranken und umdeuten. Man weiß, daß Wolfgang zur Zeit des Bürgerkrieges 976 Regensburg verließ und sich in die bayrischen Berge, nach seinem Kloster Mondsee zurückzog. Dies wird der Kern für die Legende.

Nach ihr verläßt der fromme Bischof heimlich Regensburg und sucht die Einsamkeit des salzburgischen Gebirges. Dort leidet er Hunger und Kälte. Ein Beilwurf dient ihm nahe dem Falkenstein — gemäß der ältesten deutschen Rechtssitte — zur Bestimmung seiner Behausung. Er errichtet eigenhändig Zelle und Kirche. Erst nach etwa 5 jährigem Aufenthalt wird er durch einen Jäger entdeckt und im Triumph von einer feierlichen Gesandtschaft nach Regensburg zurückgeleitet. Beim Verlassen des Kirchleins verheißt er ihm besondere Gnade. Aus einem etwas ermüdenden Gestrüpp von Nachrichten lassen sich diese Tatsache lösen, und immer in derselben Weise vorgehend, bringt Zibermayr alle Urkunden und Berichte über die Entwicklung der Wallfahrt der St. Wolfgangskirche am Abersee speziell und der Kefermarktkirche.

Wir erfahren alles über die Darstellung St. Wolfgangs in der Kunst. Wie er zuerst in einem Evangelienbuch Heinrichs d. IV. nur mit den Abzeichen „Kirchenstab" und „Buch" gezeigt wird; wie auch noch später in regensburgischen Arbeiten daran festgehalten wird. Dagegen bringt man ihn in St. Wolfgang mit Vorliebe mit der Kirche in der Hand — in Mondsee mit dem Beil, bei späteren Arbeiten hier wie dort mit Kirche und Beil. Die Wolfgangskirche am Abersee, an der Stelle der Klause und Zelle Wolfgangs errichtet, wird 1142 das erste Mal erwähnt, 1291 dem Wolfgang geweiht und 1306 wird die erste Wallfahrt dorthin verzeichnet.

Die Schicksale der Kirche werden verfolgt. Der großzügige Neubau um die Mitte des 15. Jahrhunderts, die Bestellung des Hauptaltars an Pacher 1471 wird berichtet. 1481 ist er vollendet. Zibermayr begründet aus zisterziensischen Einflüssen die Hervorhebung des Marienkults, so daß der Altar auch noch Ende des Jahrhunderts der Maria wie dem Wolfgang gehört. Die höchste Blüte zeitigt die Wallfahrt im 15. Jahrhundert. Mit dem beginnenden 16. beginnt der Verfall, obgleich die Wallfahrt auch in der lutherischen Zeit nie völlig erlischt, mit der Gegenreformation einen neuen Aufschwung erlebt, um schließlich ganz abzubrechen. 1670 will man noch den „unmodernen" Pacheraltar durch einen anderen ersetzen, das wird jedoch verhütet, und Schwanthaler errichtet 1675 einen neuen Johannisaltar. 1791 wird das Ordenshaus verboten, durch innere Streitigkeiten unterminiert. Zibermayr sagt: „So zeigt denn der entseelte Körper die wiederaufgerissene alte Wunde, welche diesmal mit noch anderen zur Verblutung geführt hat". Das Lesen der Arbeit ist, wie man sieht, nicht so ganz einfach. Wir erfahren noch breit ausholend die Geschichte derer von Zelking und der von ihnen gestifteten Kirche zu Kefermarkt mit dem um 1500 fertiggestellten Altar. Der Verlust von Urkunden wird besonders um seinetwillen beklagt, da man über seinen Ursprung und Schöpfer nur mutmaßen kann.

Die schwärmende Romantik sorgt für Wiederentdeckung und Wiederherstellung des Wolfgangs- wie des Kefermarktaltars, dieser beiden Hauptwahrzeichen der Wolfgangverehrung; Adalbert Stifter gibt die erste Anregung. Und bis heute erfreuen sich diese Meisterwerke, ganz besonders der Pacheraltar, einer hohen Beliebtheit.

Das große Geschehen im Wechsel der Geistesgeschichte bestimmt auch das Auf und Ab der Legende und Verehrung des St. Wolfgang. Der Wandel von dem mittelalterlichen Ideal der Weltflucht zu dem des aktiven Menschen beeinflußt die Legende. Politisch-wirtschaftliche Verhältnisse, Streit um Länder, Streit zwischen Kirche und weltlicher Herrschaft, Reformation, Jesuitismus, Saekularisation und die Ideale der Romantik gestalten die Verehrung des Heiligen. Das ist der eigentliche Urgrund für die Entwicklung von Leben und Wirken, von Legende und Verehrung des heiligen Wolfgang. Aber der Verfasser hat sie nicht zum Kern seiner Untersuchung gemacht. Vielmehr hört man nur unwillkürlich inmitten einer Fülle von Nachrichten und Urkunden — chronologisch aufgeführt, gegliedert ohne Höhepunkte — den Atem des Weltgeschehens und den Atem der Zeiten.

Lotte Fleck

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE BEKEHRUNG DES PAULUS

VON

E. v. DOBSCHÜTZ

Mit 9 Abbildungen

Die Bekehrung des Apostels Paulus stellt nicht nur die Theologen, sondern auch die Künstler vor schwierige Aufgaben. Sie gehört zu jenen geheimnisvollen inneren Vorgängen, die sich der psychologischen Beobachtung wie der künstlerischen Verkörperung entziehen. Was in der Seele des Paulus [1]), als er im Auftrage des Hohen Rates von Jerusalem gen Damaskus zog, um die dortigen Anhänger des Jesus von Nazareth aufzuspüren und vor Gericht zu ziehen, vor sich ging, wer will es sagen? Er selbst spricht davon nur in geheimnisvollen Andeutungen. Er zeigt uns Gal. 1, 13 f. und Phil. 3, 5 f., wie stolz er als Jude war und wie gesetzeseifrig; zugleich aber läßt er uns Röm. 7, 7 ff. und 15 ff. ahnen, wie unglücklich er dabei doch war und er versichert Phil. 3, 7 ff., daß er alles, was ihm bis dahin Gewinn schien, nunmehr für Schaden erachtet hat. Es ist ein totaler Umschwung in seiner Seele eingetreten: er ist von Christus ergriffen (Phil. 3, 12); er ist eine neue Kreatur; das Alte ist vergangen, ein Neues ist geworden (2. Kor. 5, 17). Aber wie das hergegangen ist, darüber erhalten wir von ihm selbst nur Andeutungen: „Da es Gott gefiel, seinen Sohn in mir zu offenbaren" (Gal. 1, 16). Wenn neuere theologische Ausleger auf dies „in mir" pochend die ganze Bekehrung als einen lediglich inneren seelischen Vorgang erklärt haben, so haben sie damit die Meinung des Apostels sicher nicht getroffen. Wir verbinden mit „innerlich seelisch" leicht den Gedanken an subjektiv, und daraus wird uns unter der Hand etwas Unwirkliches, eine Selbsttäuschung. Für Paulus war seine Bekehrung jedenfalls das Objektivste, Wirklichste, was es gab: „Habe ich nicht den Herrn gesehen?" (1. Kor. 9, 1); „zuletzt aber von allen erschien er auch mir" (1. Kor. 15, 8).

Mit diesen Andeutungen wird der Künstler nicht viel anfangen können. Aber da kommt ihm die Apostelgeschichte zu Hilfe, die den äußeren Vorgang nicht weniger als dreimal, zunächst in ihrer Erzählung Kap. 9, dann noch zweimal im Munde des Paulus selbst Kap. 22 und 26, schildert, ein Beweis, welches Gewicht Lukas

[1]) Ich gebrauche auch bei der Bekehrung diesen Namen, nicht, wie üblich, Saulus. Das ist nicht ein Anachronismus, wie wenn die Maler ihm schon vor und bei der Bekehrung den Heiligenschein geben. Es beruht auf der wissenschaftlichen Feststellung, daß nicht mit der Bekehrung ein Namenwechsel eintrat: Paulus führte beide Namen, den jüdischen Saul und den römischen Paulus, von Kindheit an und hat offenbar erst im späteren Leben, da er als Heidenmissionar mit vornehmen Römern in Berührung kam (Apg. 13, 9), den ersteren zugunsten des letzteren zurücktreten lassen.

Digitized by Google

auf diesen Vorgang legt. Wir können hier die Frage beiseite lassen, welcher der drei Berichte den Vorzug verdient. Sie stimmen im wesentlichen überein, wenn sie auch in Einzelheiten abweichen [1]). Danach geschah es, als Paulus auf dem Wege nach Damaskus war, nahe bei dem Ziel, daß ihn am hellichten Tage plötzlich ein Licht, heller als der Sonne Glanz, vom Himmel umleuchtete: er fiel auf die Erde und hörte eine Stimme: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?" Er aber sprach: „Herr, wer bist du?" Der Herr antwortete: „Ich bin Jesus, den du verfolgst. Es wird dir schwer werden, wider den Stachel löcken." Und er sprach mit Zittern und Zagen: „Herr was willst du, daß ich tun soll?" Der Herr sprach zu ihm: „Stehe auf und gehe in die Stadt; da wird man dir sagen, was du tun sollst." Die Männer aber, die ihn begleiteten, standen und waren erstarrt; denn sie hörten eine Stimme und sahen doch niemand [2]). Saulus aber richtete sich auf von der Erde. Und da er seine Augen auftat, sah er nicht. Sie nahmen ihn aber bei der Hand und führten ihn gen Damaskus. Nach drei Tagen der Blindheit und des Fastens kommt dann auf göttliches Geheiß Ananias zu ihm, heilt und tauft ihn. Das ist eine Schilderung, wie gemacht für die Maler. Wäre die Legende, daß Lukas ein Maler war, nicht durch seine Weihnachtsgeschichte motiviert [3]), man könnte meinen, sie sei durch diese Bekehrungsdarstellung veranlaßt. Die Maler haben sie sich denn auch nicht entgehen lassen. Die Zahl der Darstellungen ist Legion. Gab doch ein eigener der Feier der Bekehrung des Apostels gewidmeter Festtag (25. Januar) zu solcher Darstellung noch besonderen Anlaß. Ich greife im folgenden aus der Fülle nur einige charakteristische Beispiele heraus.

I.

Die altchristliche Kunst scheint die Szene, von einzelnen in ihrer Deutung umstrittenen Monumenten abgesehen, nicht zu kennen [4]). Die Byzantiner haben

---

[1]) Man hat aus diesen Abweichungen mehr gemacht als darin liegt. Ohne auf das Einzelne einzugehen, will ich hier nur sagen, daß mir der Bericht in Kap. 26 in seiner Knappheit der altertümlichste zu sein scheint, daß aber zweifelsohne Kap. 9 die Überlieferung und Darstellung beherrscht.

Erschien den theologischen Kritikern bisher das meiste an den Berichten als schriftstellerische Einkleidung, so zeigt eine psychologische Analyse, die ich Herrn Kollegen Ziehen verdanke, daß fast alle Einzelheiten der Schilderung sich als die üblichen Wahrnehmungen bei solchen Vorgängen bewähren, Sinneswahrnehmungen (Sinnestäuschungen), die ebenso bei geistig Gesunden wie bei Geisteskranken vorkommen.

[2]) Wenn es 22, 9 gerade umgekehrt heißt: „sie sahen das Licht und erschraken, die Stimme aber des, der mit mir redete, hörten sie nicht", so ist das nur für den ein Widerspruch, der verkennt, daß beidemal darin das zugleich Objektive und Subjektive der Vision zum Ausdruck kommen soll: sie ist für Paulus bestimmt; die Begleiter nehmen nur etwas davon wahr. 26, 14 heißt es, daß alle zur Erde niederfielen.

Alle drei Berichte stimmen darin überein, daß Paulus nur einen Lichtglanz sieht; daß darin eine Person, der verklärte Jesus Christus, ihm erscheint, kommt nur in der Stimme zum Ausdruck. Paulus erkennt ihn nicht, sondern auf seine Frage stellt sich der Herr ihm vor. Dennoch kann Paulus sagen, er habe den Herrn gesehen; er meint damit nicht den irdischen Jesus, den er nach 2. Kor. 5, 16 vielleicht auch kannte, sondern „den Herrn der Herrlichkeit" 1. Kor 2, 8.

[3]) Vgl. meine Christusbilder 267**—280**.

[4]) Ein Sarkophag im Museum zu Marseille (aus St. Victor, bei Le Blant 57 pl. 14, 1; Garrucci 346, 1) zeigt links Christus mit einem Manne redend, dann folgt nach rechts eine Steinigung.

Digitized by Google

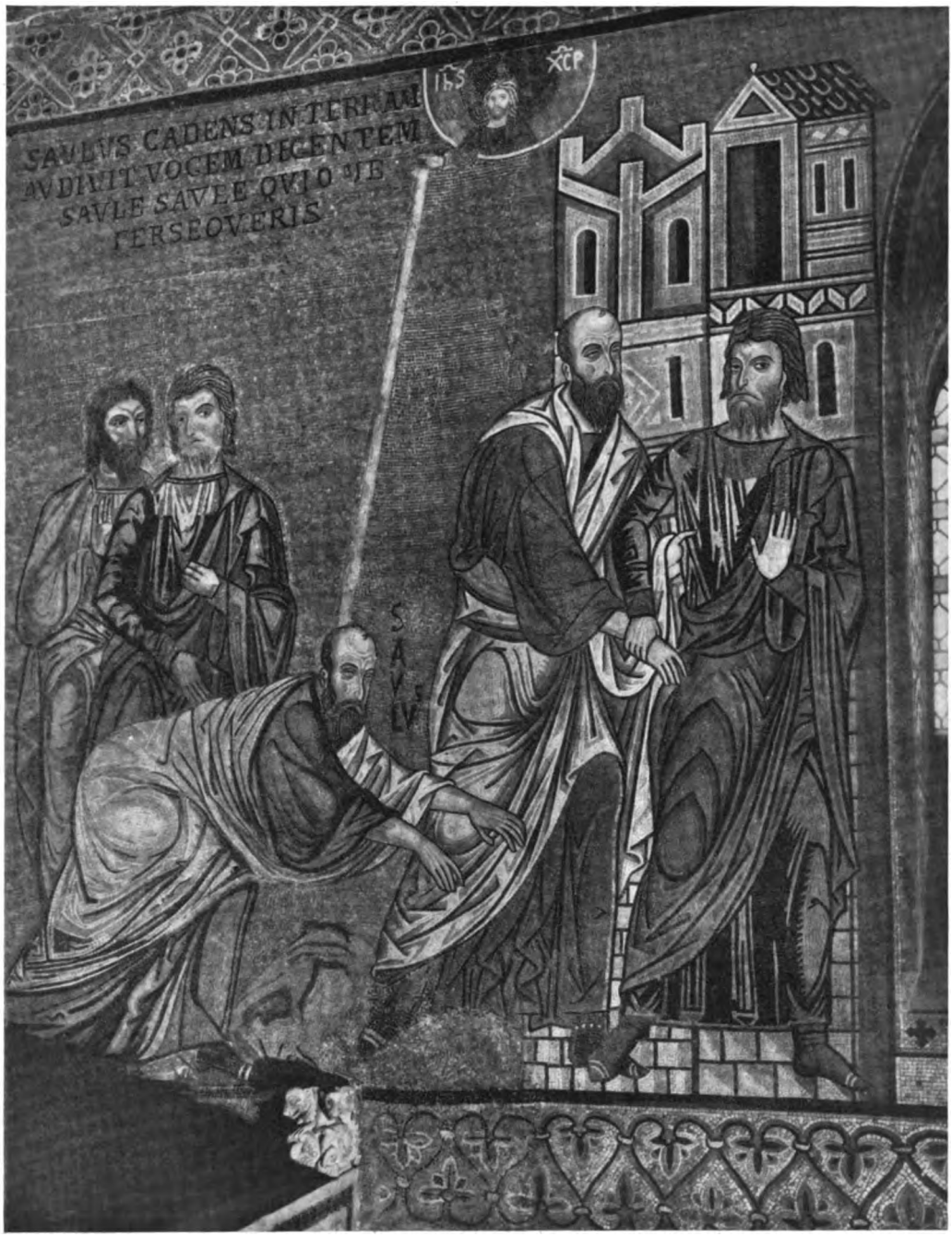


Abb. 1. Mosaik aus der Cappella Palatina zu Palermo. (Phot. Alinari.)

Digitized by Google

sie klassisch ausgebildet in jenem für die Buchillustration des Hellenismus bezeichnenden Stil fortlaufender Erzählung — kontinuierlich, sagte Wickhoff —. Wir haben außer der prächtigen ganzseitigen Darstellung in der kostbaren vatikanischen Handschrift der Kosmographie des Kosmas Indicopleustes aus dem 9. Jahrhundert, die ich als Titelbild meines Paulus Teil II in farbiger Wiedergabe biete [1]), ein Mosaik in der Cappella Palatina zu Palermo aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 1) und einzelne abendländische Handschriften, die auf byzantinische Vorlage zurückgehen.

In der Kosmas-Handschrift sieht man in der Mitte die imponierende Gestalt des heiligen Apostels, mit dem Buch in der Linken; die Rechte weist darauf hin. Das ist Paulus der Lehrer, eine Repräsentationsfigur, die nicht zu der dargestellten Geschichte gehört, auch sonst auf den Bekehrungsbildern fehlt, aber der Art des Kosmas-Illustrators entspricht, die im Text erwähnten biblischen Figuren, Propheten und Apostel, darzustellen. Die Geschichte spielt sich um diese Mittelfigur in drei Momenten ab [2]). Links sehen wir zunächst Paulus auf der Wanderung von Jerusalem nach Damaskus — das zeigen die beiden Städtebilder des Hintergrundes an —, von zwei jugendlichen Begleitern gefolgt, wie ihn im Schreiten plötzlich ein doppelter Lichtstrahl vom Himmel her trifft; man sieht, wie sein Auge erblindet; man sieht den Schrecken der Begleiter. Unmittelbar vor dieser Gruppe sehen wir ein zweites Mal Paulus, zur Erde niedergestürzt; er liegt oder kauert vielmehr in der Art byzantinischer Huldigung (Proskynese), beide Kniee und beide Arme auf der Erde; auch der Kopf sollte eigentlich mit der Stirn die Erde berühren, ist hier aber hochgehoben, als wolle er emporblicken — doch er ist blind! Das Gespräch mit der himmlischen Erscheinung, die nur als Himmelssegment zur Darstellung kommt, wird nur durch die Beischriften: (neben den Lichtstrahlen) „Saul, Saul, was verfolgst du mich?" und (unter Paulus): „Wer bist du Herr?" vorgeführt. Rechts sehen wir das dritte Moment: es sollte die Abführung des Erblindeten nach Damaskus sein, wie sich gleich aus den andern Beispielen ergeben wird; der Kosmas-Illustrator aber hat sie mißverstanden oder absichtlich umgedeutet: er zeigt uns hier schon, was nach dem Bericht erst drei Tage später in Damaskus erfolgt, die Heilung durch Ananias. Das besagt die Beischrift; darauf weist auch der zweite Heiligenschein — einer der Paulusbegleiter würde den nicht haben. Ist es doch schon ein Anachronismus, daß unser Illustrator Paulus selbst den Heiligenschein auf diesen drei Szenen gibt, während er zu dem Knieenden als Beischrift: „Saulus" setzt. Diese, an moderne Filmaufnahmen erinnernde episch-erzählende Darstellungsweise hat dazu geführt, daß wir auf einem Bilde

---

Garrucci erklärte jene Szene als Paulus' Bekehrung, diese als Paulus' Steinigung in Lystra. Aber der Typ der Hauptfigur entspricht beidemal nicht dem Typ in der Mittelgruppe: Christus zwischen Petrus und Paulus.

[1]) Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1928.

Diese Miniatur stammt aus Vat. gr. 699 (9. Jahrh.); sie findet sich außerdem in Flor. Laur. plut. IX cod. 28 (10. Jahrh.) und Sinait. 1186 (11. Jahrh.).

[2]) So steht auf dem Altar des Damian Forment in der San Pablokirche zu Zaragoza (Fäh in Die christliche Kunst Bd. VI, 1909/10, 111 ff.) die Paulusfigur, umgeben von 8 Szenen aus dem Paulusleben.

Digitized by Google

Romanisunt parusnalue hipraetiena falsisapostolis &
subnomine dni ihūxpi inlegem &prophetaserant induc-
hocrevocat apostolus adueram euangelicamq; fidem.
scribensesis abarhenis. explicit argumentū

Abb. 2. Aus der Sankt Emmeramer Handschrift der Paulusbriefe clm. 14345. (Phot. Meßbildanstalt.)

Paulus nicht weniger als viermal vor uns erblicken, einmal sozusagen als Titelbild, als wolle der Künstler sagen: „Seht Paulus!", dann dreimal in Vorführung seiner Geschichte.

Der Künstler, dem wir das Mosaik von Palermo verdanken, hat hier wesentlich vereinfacht. Er zieht die beiden Momente links in einen zusammen, indem

Digitized by Google

er zwischen dem schreitenden und dem niedergestürzten Paulus gleichsam die Diagonale zieht: Paulus im Begriff niederzustürzen; während der Unterkörper noch aufrecht steht, ist der Oberkörper fast horizontal niedergebeugt und in den angstvoll vorgestreckten, tastenden Händen ist das Gefühl der Hilflosigkeit des Erblindeten meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Der Lichtstrahl, hier ausgehend von der Rechten des im Himmel erscheinenden Jesus Christus [1]), trifft nicht die Augen, sondern den Hinterkopf mit niederschmetternder Wucht. Die Begleiter sind hier ältere bärtige Männer. Einer von ihnen führt mit Geste des Schreckens den Erblindeten an der rechten Hand, der mit der Linken ängstlich das Kleid des Führers festhält. So ist das Ganze auf zwei Szenen verkürzt, das Gespräch ist nur angedeutet in einer Beischrift: „Saulus zur Erde fallend, hörte eine Stimme sagen: „Saul, Saul, warum verfolgst du mich?" Einen Nimbus hat auf dieser Darstellung nur der himmlische Christus. Von den beiden Städtebildern ist nur das eine zur Rechten (= Damaskus) übriggeblieben, ebenso wie die Männergestalten sehr ins Hohe gezogen [2]).

Neben diese beiden byzantinischen Darstellungen setze ich noch als Beispiel der romanischen Kunst eine Illustration aus der Karolingerzeit, aus der vielleicht von der Reichenau stammenden St. Emmeramer Handschrift clm 14 345 (Abb. 2). Hier ist die Szene noch mehr verkürzt. Paulus liegt in sehr ungeschickter Wiedergabe der Proskynese vorn rechts am Boden mit offnen Augen; über ihm links da, wo sonst die zwei Begleiter stehen, sieht man hier die Abführung des Erblindeten durch den einen Begleiter, so daß gewissermaßen die 2 Gruppen von links und rechts in eine zusammengezogen erscheinen. Paulus hat den Stab der Blinden in der Rechten und wird an der Linken geführt; der Begleiter weist mit der Linken nach vorwärts. Wüßte man nicht, wie das Ganze zu verstehen ist, so könnte man den Eindruck gewinnen, daß der Blinde durch ein Ungeschick seines Führers zu Fall kommt. Von der himmlischen Lichterscheinung, von dem Gespräch mit dem verklärten Herrn, also von der eigentlichen Bekehrung, ist hier schlechterdings nichts angedeutet. Man sieht erst an dem Vergleich, wie fein die Byzantiner komponiert, wie sorgfältig sie beobachtet und wie sauber sie gezeichnet haben. Ihrer gereiften Kunst gegenüber ist diese deutsche ein tastender Versuch.

Halten wir hier einen Augenblick inne. Die besprochenen drei Darstellungen bieten ein zu lehrreiches Beispiel für die Um- und Abwandlung einer Komposition. Sie sind untereinander unabhängig und gehen auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Von wem diese stammen mag, ja auch nur aus welcher Zeit, das genau zu sagen, sind wir heute noch nicht imstande. Sie muß älter sein als das 9. Jahrhundert und geht wohl bis vor die Zeit des Bilderstreites, also auf das 6. oder 7.

---

[1]) Die Namensbeischrift bei Christus zeigt, daß der byzantinische Künstler oder sein Handlanger den lateinischen Aufttraggeber in seiner Vorzeichnung nicht verstand.

[2]) Nur die in Proskynese auf dem Boden liegende Paulusgestalt, auf die von einem Christusmedaillon oben Strahlen ausgehen, ist in dem kleinen Bildchen herausgehoben, das im Pariser Gregor (Bibl. Nat. gr. 510 Bl. 264′ — H. Omont pl. XLII) über der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer die Mitte zwischen Moses am brennenden Busch und Elias' Himmelfahrt einnimmt.

Digitized by Google

Jahrhundert, zurück. Sie kann eine monumentale Komposition in Mosaik gewesen sein, ebenso gut aber eine Kleinmalerei in Handschriften-Illustration. Ihr Ursprung dürfte in Konstantinopel oder Syrien gesucht werden müssen. Kosmas steht ihr wohl mit seinen drei Szenen am nächsten: Paulus war links erst stehend, dann niedergestürzt, rechts als Blinder abgeführt dargestellt — vielleicht auch hier von zwei Begleitern (vgl. Abb. 5). Die Begleiter waren jedenfalls jugendlich aufgefaßt. Paulus hatte wohl keinen Nimbus. Ob der Lichtstrahl ursprünglich einer oder ob es ihrer zwei waren, ob sie aus einem bildlosen Himmel oder von einem Christusbild ausgingen, wird kaum zu entscheiden sein. Die drei vorgeführten Bilder stellen, jedes in anderer Richtung, Abweichungen von dem Urbild dar; nur bei dem Kosmas-Illustrator finden wir eine Bereicherung; sonst zeigt sich das Streben nach Verkürzung, am drastischsten bei dem deutschen Künstler.

Nur im Vorübergehen erwähne ich die zwei karolingischen Bibeln, die sogen. 1. Bibel Karls d. Kahlen zu Paris [1]) und die Bibel von San Paolo bei Rom [2]). Hier ist jedesmal in drei übereinanderliegenden Streifen die Geschichte des Paulus ausführlich erzählt, oben das Getroffenwerden von dem himmlischen Lichtstrahl, das Zubodenstürzen, die Abführung des Erblindeten; dann Gottes Auftrag an Ananias, dessen Zusammentreffen mit Paulus und die Heilung; endlich Paulus Predigt in Damaskus; bei der Bibel von San Paolo treten noch zu Anfang und zu Ende hinzu der Auftrag durch den Hohen Rat und die Flucht aus Damaskus. An der Darstellung der Bekehrung in der Pariser Bibel ist neu, daß von den Begleitern einer links, zwei rechts von Paulus stehen; vor diese kommt der zu Boden Gestürzte zu liegen. Die von dem oben erscheinenden Christus ausgehenden Strahlen erfassen gerade Paulus' ganzes Gesicht. In der Bibel von San Paolo stürzt Paulus rückwärts hin, derart, daß er in den Knien nach hinten umknickt, mit der Rechten sich stützt, die Linke nach der Christuserscheinung ausstreckt. Der byzantinische Einfluß ist hier ebensowenig zu verkennen wie die starke Selbständigkeit der karolingischen Künstler [3]).

Einen ganz anderen Darstellungstyp, den ich freilich nur zögernd hier einreihe, bietet eine Miniatur aus einer großen Bibel des 14. Jahrhunderts (Vat. lat. 48/49 Bl. 375 — Abb. 3) [4]). Hier ist zum Philipperbrief in der P-Initiale Paulus

[1]) Bibl. Nat. lat. 1, Bl. 386'. — A Boinet, La miniature Carolingienne, Paris 1913, pl. L. — Ob die Verteilung der Szenen auf die 3 Streifen nach dem Schema 3: 2: 1 beabsichtigt ist?

[2]) Rom, Basilica di San Paolo fuori le mura, im Archiv des Klosters. Ich danke es der Liebenswürdigkeit des Paters Prior, daß ich diesen sorgsam gehüteten Schatz genau studieren konnte. — Photographie Moscioni 1476. — Hier sind auf den drei Streifen 2 + 3 + 2 Szenen geboten. Man hat den Eindruck, daß als Vorlage für diese beiden Bibeln ein langer Streifen diente, der verschieden abgeteilt wurde. Dabei ist aus rein künstlerischen Motiven (Architektur) die Reihenfolge der Ananias-Szenen hier völlig verschoben. Bemerkenswert als Beispiel kontinuierlichen Erzählungsstils ist die Darstellung der Fluchtszene, wo man neben dem im Korb herabgelassenen den rasch davoneilenden Paulus erblickt, ein Motiv, das mir sonst nicht vorgekommen ist.

[3]) Über den Einfluß der byzantinischen Kunst auf diese abendländische Handschriftenmalerei im allgemeinen handelt neuerdings sehr gut O. M. Dalton, East Christian Art, Oxford 1925, 301 ff.

[4]) Über diese Handschrift vergleiche Vatasso und Cavalieri, Codices Vaticani latini I, Rom 1902, 55 ff. Dasselbe Motiv in Vat. lat. 1, einer 1454 von Alex. Valesis geschriebenen Bibel Bl. 428, P-Initiale zu Röm. und öfters.

Digitized by Google

dargestellt, wie er mit erhobener Linken dem vom Himmel her zu ihm redenden Christus lauscht. Das muß nicht die Bekehrungsszene sein. Paulus erwähnt 2. Kor. 12, 1 wiederholte Offenbarungen und Erscheinungen des Herrn, die ihm zuteil wur-

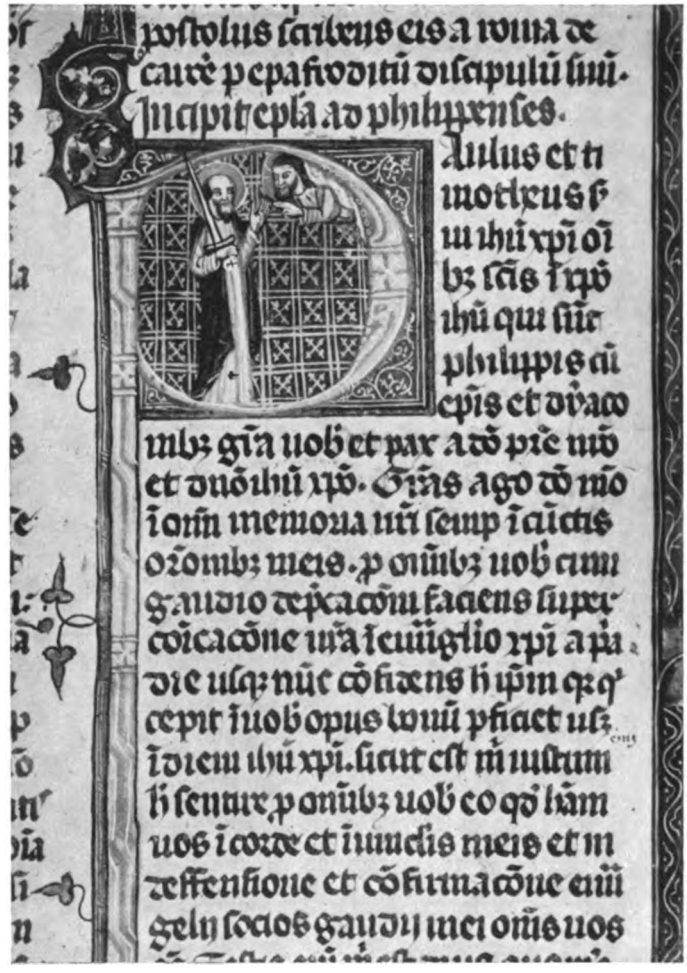


Abb. 3. Aus der Bibel von Leon: Vat. lat. 49 Bl. 375. (Phot. Sansalni.)

den. Auch die Apostelgeschichte spricht mehrfach von solchen, Kap. 18, 9; 22, 17; 27, 23. Man könnte in dieser Darstellung ganz allgemein eine Wiedergabe des Gedankens: „Paulus Knecht Jesu Christi", eine Verbildlichung des Inspirationsgedankens sehen [1]). Daß dies Bild hier nicht beim Galaterbrief steht, bei dem die Bekehrungsdarstellung wegen Gal. 1, 16 üblich ist, daß Paulus mit Nimbus und

[1]) Es wäre eine sehr dankenswerte Arbeit, wollte uns jemand einmal übersichtlich vorführen, auf wie verschiedene Weise dieser geistig innerliche Begriff Inspiration veranschaulicht wird. Er ist jedenfalls gemeint, wenn wir einen Engel zu Paulus (ebenso wie z. B. zu Gregor d. Gr.) reden finden.

Digitized by Google

Schwert schon durchaus als Apostel erscheint, spricht für die letztere Deutung, aber nicht entscheidend gegen die Beziehung auf die Bekehrung; fanden wir doch den Nimbus auch schon bei dieser (siehe oben). Und das Schwert ist eine begreifliche Antezipation; die mittelalterlichen Künstler empfanden diese Symbole fast nur als Bezeichnungen der darzustellenden Personen, fast als Ersatz der Namensbeischrift. Die Deutung dieser Miniatur ist von Bedeutung auch für jene oben erwähnten Darstellungen auf altchristlichen Sarkophagen, deren Deutung noch unsicherer ist. Wir müßten, wollten wir die Deutung auf Paulus' Bekehrung hier gelten lassen, annehmen, daß der altchristliche Künstler den himmlischen Charakter der Christuserscheinung ganz beiseite gelassen hätte.

Ein ganz neues Motiv tritt uns in der abendländischen (genauer: der deutschen) Kunst vom 12. Jahrhundert an entgegen: die Bekehrung als Reiterszene. Die älteste mir bekannte Darstellung dieser Art findet sich in der Admonter sog. Gebhards-Bibel von 1130—1160 [1]). Hier ist das ganzseitige Bild quer geteilt: oben Paulus' Bekehrung, unten Abführung des Erblindeten. Paulus und seine zwei Begleiter sind hier alle drei zu Roß dargestellt. Paulus stürzt kopfüber vom Pferd, desgleichen der eine Begleiter, während ein zweiter davongaloppiert. Drei aus Christi Hand hervorgehende Lichtstrahlen treffen je einen der drei Reiter.

Bezeichnender sind die Darstellungen, auf denen Paulus allein erscheint. Ich gebe als Beispiel die P-Initiale zum Galaterbrief aus Vat. lat. 50—51 Bl. 340, einer Riesenbibel des 13. Jahrhunderts (Abb. 4), und bitte damit die dem Römerbrief vorangestellte Bildreihe in der sog. Heisterbacher Bibel zu Berlin (Ms. theol. lat. Fol. 379 Bl. 467, Paulus II Abb. 54) [2]) zu vergleichen. Hier und auf zahllosen ähnlichen Miniaturen [3]) ist allemal das Pferd — meist ein Schimmel oder Schecke — auf der Vorderhand zusammenbrechend dargestellt, Paulus darauf liegend, die Beine in der Luft, über den Hals des Pferdes vornüber herabstürzend. Die Verrenkungen der Glieder, die Verzeichnungen sind grotesk, aber die Idee ist klar. In der Heisterbacher Bibel erscheint oben links Christus mit Spruchband: „Saul, Saul, warum verfolgst du mich?" Auf einem um Paulus gewundenen Spruchband steht: „Wer bist du Herr? Was willst du, das ich tue?"

[1]) P. Buberl im Beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, IV, 1911 S. 30 ff.

[2]) Vgl. Valentin Rose, Die Handschriftenverzeichnisse der Kgl. Bibliothek zu Berlin XIII: Die latein. Handschriften II, 1, 1901; es ist vulg. 1446 bei Gregory. Auch hier scheinen aus einem größeren Zyklus zum Paulusleben abschnittweise je mehrere Szenen vor die einzelnen Paulusbriefe verteilt zu sein; vor Röm.: Der Auftrag durch den Hohen Rat, die Bekehrung, die Taufe, die Predigt zu Damaskus.

[3]) Vat. Urbin. lat. 7, 14. Jahrhundert: Man sieht den Steigbügel gerade herabhängen, das rechte Bein klebt noch am Pferd, beide Hände sind über den Kopf nach unten vorgestreckt; oben erscheint Christus. — Vat. Rossian. 276 (VIII, 214) Bl. 217': Missale aus Siena oder Neapel? 14. Jahrhundert Mitte. — H. Tietze, Beschreibendes Verzeichnis V, 79 Nr. 115 Initial-D. — Admont, Stiftsbibliothek 34, Bl. 48' zu 1. Kor. P-Initiale (Paulus mit Postille des Nicolaus von Lyra, Salzburg 1457. Buberl IV 103 Nr. 88. — Aus einer Bibel zu Röm. 1, bei Savels, Dom zu Münster Abb. S. 65. — Hildesheim, Beverinsche Bibliothek Ms. 642 Bl. 448 zu Gal. — München clm. 1077 Bl. 83, Legenda Aurea, 15. Jahrhundert; vgl. auch die unten zu erwähnende Deutsche Legenda Aurea in cgm. 6

In der Erlanger Gumpertsbibel (121 Bl. 387') ist hinter dem herabstürzenden Paulus ein Begleiter zu Pferd angebracht.

Digitized by Google

Noch einen Moment weiter führt die Darstellung in einer Berliner Bibel des 14. Jahrhunderts (Ms. Lat. theol. Fol. 8 Bl. 498') [1]), wo Paulus unter dem gestürzten Pferd liegt.

Abb. 4. Aus einer Riesenbibel des duc de Berry: Vat. lat. 51 Bl. 340. (Phot. Sansaini.)

Mit ganz anderen Mitteln sucht der Illustrator einer Veroneser Bibel des 13. Jahrhunderts (Vat. lat. 39 Bl. 91' zu Apg. 9) den Sturz darzustellen (Abb. 5)[2]). Hier steht der Schimmel wie aus Holz geschnitzt, wohl gezäumt und gesattelt; vor ihm genau in der Mitte zwischen dem Pferderücken und der Erde schwebt Paulus wagerecht in der Luft, die Rechte über seinen Kopf ausgestreckt, die Linke

[1]) Val. Rose, Handschriften-Verzeichnis II 1, 13 n. 241 = vulg. 1424 bei Gregory.

[2]) Vgl. über die Handschrift Vatasso und Cavalieri, Codices Vaticani Latini I, Rom 1902, 48 f.; St. Beissel, Vat. Miniaturen 36 ff.; Swarzenski, Salzb. Mal. 77.

Digitized by Google

über die Brust gelegt, die gestiefelten und gespornten Beine etwas herabhängend — eine Haltung, die an den rückwärts niederstürzenden Paulus zu Fuß in der Bibel von San Paolo erinnert. Über dem Schimmel erscheint in einem Rund, von dem dichte Flammen ausgehen, die Halbfigur Christi zu Paulus redend, der mit großen

Abb. 5. Aus einer Bibel von Verona: Vat. lat. 39 Bl. 91′. (Phot. Sansaini.)

erschrockenen Augen zu ihm aufblickt. Rechts wird der Erblindete von zwei jugendlichen Begleitern abgeführt. Zwei Stadtbilder umgrenzen die Szene; bei dem rechten steht Ciuitas Damasci [1]). In geradezu expressionistischer Weise ist hier der Begriff des vom Pferd Herabstürzens zur Anschauung gebracht.

Verwandt ist, wenigstens in dem Motiv des ruhig stehenden Pferdes, eine

[1]) Dies zeigt deutlich, daß auch dieser abendländische Künstler von byzantinischen Vorlagen beeinflußt ist. In der Abführungsszene hat er mit den zwei jugendlichen Begleitern vielleicht das byzantinische Original am besten erhalten. Vgl. oben S. 93.

Digitized by Google

Zeichnung auf der Januartafel des Zwiefaltener Martyrologs von 1162 (Stuttgart hist. fol. 415 Bl. 20) [1]). Nur ist hier statt des Sturzes der darauf folgende Moment gewählt: Paulus kniet vor seinem Pferd, dessen Zügel er noch mit der Rechten hält, während er sich mit der hocherhobenen Linken das Gesicht beschattet, indem er zu dem in der Ecke oben rechts aus Wolken erscheinenden Christus emporblickt.

Auf einem Glasgemälde von St. Wilhelm zu Straßburg (Chorjoch, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) steht Paulus als Jüngling (oder sollte dies ein Diener sein?) über sein aufrecht stehendes Pferd gebeugt und blickt nach oben zu Christus empor, während ihm aus dem Stadttor Ananias mit ausgestreckten Armen entgegenkommt [2]).

Das schönste dieser Reiterbilder bietet eine Holzskulptur, die jetzt in neuer Umrahmung an der Predella des Altars der Leipziger Universitätskirche angebracht ist und die wohl aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt (Paulus II, Abb. 55). Hier ist zwar der Schimmel vorn und hinten in die Kniee gesunken, aber Paulus mit einem prächtigen Reitergesicht wie ein alter Landsknecht sitzt fest darauf: die Füße noch in dem Bügel, die Schenkel am Gurt; die Rechte hält leicht und sicher den Zügel; man hat das Gefühl: wenn der Reiter nur will, erhebt sich der Schimmel unter ihm wieder. Ohne daß man etwas von einer himmlischen Erscheinung sieht, ist in der Bewegung des linken Armes und dem aufwärtsgewandten Blick der Vorgang der Offenbarung klar angedeutet [3]). Aus künstlerischen Motiven ist hier also das Herabfallen ganz ausgeschaltet; den Gedanken des zur Erde Stürzens hat ganz allein das stürzende Pferd zu verantworten. Man ahnt, daß, wenn das Pferd vollends umstürzt, sich auch der Reiter nicht mehr auf ihm wird halten können; man ahnt seinen Sturz, seine Erblindung. Aber noch ist alles harmonisch und der Gesamteindruck ein durchweg erfreulicher. Dieser Paulus kann reiten. Er wird das Evangelium, das ihm hier aufgeht, schon durch die weite Welt tragen.

Eine Vereinfachung in anderer Richtung zeigt ein toskanisches Chorbuch aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Vat. Rossian. 607 (IX 297) Bl. 4 mit Piccolomini-Wappen [4]), wo in hügeliger Landschaft Paulus in vergoldeter römischer Rüstung erscheint, wie er auf die Knie gestürzt sich eben aufrichtet; die Rechte greift nach dem am Boden liegenden Schwert, die Linke beschattet die emporblicken-

---

[1]) Über dies Zwiefaltener Martyrolog s. jetzt K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, 1928, 48.

[2]) R. Bruck, Die elsässische Glasmalerei. Tafel 162 c.

[3]) Die Abbildung verdanke ich der Güte von Herrn Kollegen Rendtorff in Leipzig. Vgl. Ed. Flechsig, Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation I 1908, T. 1—21. Den Reiter bietet Flechsig nicht. Der Schnitzer ist nach Kurt Hirsch identisch mit dem des Hochaltars der Erfurter Predigerkirche. Doch gehört der neuerdings an diesem entdeckte Name Lienhart Koenbergk dem Maler, nicht dem Schnitzer, wie Overmann mit Recht eingewandt hat. — Ähnlich scheint die Darstellung auf dem Heilsbronner Altar aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts: I. Braun, Altar I, 355, Tafel 265.

Die Predella Bellinis im Dom zu Pesaro zeigt den vom Pferd gestürzten Paulus.

[4]) H. Tietze in: Beschreibendes Verzeichnis V 136 Nr. 298 Abb. 142.

Digitized by Google

den Augen. Von dem Pferd ist nichts mehr zu sehen, ebensowenig von dem erscheinenden Christus [1]).

Den vom Pferd auf die Knie gestürzten, mit der Rechten eine energische Abwehrbewegung machenden Paulus zeigt ein Holzschnitt in der für A. Koberger-Nürnberg von Jakob Sacon zu Lyon gedruckten lateinischen Foliobibel von 1513 (Bl. 285 zu Röm.), der in verkleinertem Nachschnitt in der Lyoner Oktavbibel von 1515 (Bl. 447 zu Röm.) wiederkehrt.

Ein neues Motiv, das eines dem Gestürzten aufhelfenden Dieners, erscheint schon in einer böhmischen Arbeit von c. 1363, dem großen Vorauer Antiphonar Bl. 286 — Initial-O [2]).

Eine ganz eigenartige Darstellung, die mehrfach wiederkehrt, bietet, soweit ich sehen kann, zuerst eine von Rüdiger Schopf von Memmingen zu Freiburg i. Br. 1405—1407 geschriebene Postille des Nicolaus von Lyra (Basel Universitätsbibliothek 155 Bl. 25) [3]). Paulus reitet einen Abhang hinab und wird durch die Entladung einer Wetterwolke erschreckt. Dies Hagelmotiv, das in den Texten keinen Anhalt findet, ist wohl auf Mißdeutung beruhende Weiterbildung der Feuerstrahlen, wie wir sie in Vat. lat. 39 (Abb. 5) fanden, ähnlich in der Berliner Bibel lat. Fol. 8 Bl. 498'. Das Motiv erscheint noch deutlicher in der deutschen Legenda Aurea zu München cgm 6 (aus dem 15. Jahrhundert) Bl. 44' Textbild, wo es aus den den Christuskopf umgebenden Wolken wie lange Eiszapfen kommt, darunter steingroßer Hagel, unter dem Paulus hindurchreitet; dabei stürzt sein Pferd, und er fällt über dessen Hals herunter, wie bei der üblichen Bekehrungsdarstellung (siehe oben S. 96 Abb. 4). Als Mittelglied zwischen den Feuerflammen und diesen Eiszapfen möchte man eine farblose Skulptur annehmen, die jene darstellen wollte und in diesem Sinne mißverstanden wurde. Das gleiche Motiv zeigt auch ein Holzschnitt der 7. deutschen Bibel (Anton Sorg, Augsburg 1477 Bl. 479, Sp. 2, zu Röm.) [4]), wo oben statt des Christuskopfes die Hand Gottes erscheint, darunter steingroßer Hagel; Paulus sitzt noch fest zu Pferde und wendet nur den Kopf zurück. Weiterhin ein Stich Dürers [5]). Ob es hiermit zusammenhängt, wenn Paulus auch als Schutzpatron gegen den Hagel erscheint? [6]).

Erschien auf den bisherigen Darstellungen Paulus meist allein, so treffen wir auf gotischen Skulpturen an den Portalen des Domes zu Münster i. Westfalen [7]),

[1]) Ähnlich ist die Miniatur in einem von Lorenzo Roselli ausgemalten Chorbuch der Kathedrale von Chiusi.

Ein italienischer Holzschnitt bei Zani, Encyklopedia delle belle arti (zitiert bei Jameson, Apostles p. 212), zeigt Christus auf der Erde stehend und Paulus in römischer Kriegertracht vor ihm knieend. Jeder hält ein Spruchband in der Hand mit Apg. 22, 7 und 10. Nichts näheres weiß ich über die Miniatur des Sienesen Sano di Pietro im Chorbuch V der Kathedrale von Chiusi Bl. 99.

[2]) H. Buberl, Beschreibendes Verzeichnis IV, 1911, 205 ff. Nr. 265. Paulus liegt mit geschlossenen Augen am Boden, neben dem Diener das ledige Pferd; oben ein roter (!) Christuskopf, von dem Strahlen ausgehen — auf blauem Grund.

[3]) Vgl. K. Escher, Miniaturen in Basler Bibliotheken ... 1917, 113.

[4]) Vgl. A. Schramm, Bilderschmuck der Frühdrucke IV 1921, S. 8, Abb. 323.

[5]) Internat. Chalcographische Gesellschaft 1893/94 Bl. 41; Jameson p. 216.

[6]) I. von Radowitz, Ikonographie der Heiligen (Ges. Schriften I 1852) S. 102.

[7]) Dehio-v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst I, 32.

Digitized by Google

des Stephansdomes zu Wien [1]) und der ursprünglich für die Johanniter erbauten (katholischen) Pfarrkirche zu Striegau i. Schlesien [2]) figurenreiche Kompositionen, auf denen Paulus mit großem reisigen Gefolge erscheint. Es sind meist mehrere, auf zwei Streifen verteilte Szenen, den Mittelpunkt bildet der Sturz des Paulus von dem zusammenbrechenden Pferd.

Auch auf der zweimal vorkommenden Randzeichnung im sog. Queen Mary Psalter von c. 1320 [3]) sehen wir zu beiden Seiten des über Kopf abstürzenden Paulus bewaffnete Reiter, teils auf ihn zu, teils wegreitend. Merkwürdig ist hier, daß gar nicht der Versuch gemacht ist, das abwärtsgewandte Gesicht des Apostels zu dem von Christus oben ausströmenden Licht in Beziehung zu setzen [4]). Auch auf Hans Holbeins d. Ält. Augsburger Altar von 1508 [5]), der Paulus ähnlich wie die Leipziger Skulptur noch auf dem in der Vorderhand zusammenbrechenden Schimmel sitzend zeigt — die Linke hält die Zügel, die Rechte ist senkrecht emporgestreckt; er blickt mit offenen Augen empor; von oben kommt ein siebenfacher Lichtstrahl herab —, zeigt der Hintergrund ein Getümmel von gepanzerten Reitern, dahinter eine Stadt mit Türmen.

Dieses an eine Schlacht erinnernde Getümmel von Reitern und Fußvolk hat sich die Renaissance bei der Darstellung der Paulusbekehrung mit Wonne zu Nutzen gemacht. Das Prototyp liegt hier wohl in der von dem Franzosen Vgo de Comminelles geschriebenen und von verschiedenen Künstlern für Herzog Federigo von Urbino 1476/78 ausgemalten zweibändigen Prachtbibel Vat. Urbin. lat. 1, Bl. 250 vor [6]). Als Titelbild zu den Paulusbriefen erscheint hier auf einer eine halbe Seite einnehmenden, herrlichen Miniatur in einer schönen Landschaft, in der links hinten auf der Höhe die Stadt Damaskus sichtbar wird, oben Christus in Engelsglorie mit der rechten Hand herabsprechend; unten liegt auf dem Rasen neben der Landstraße der gewappnete Paulus auf dem Rücken, leicht auf den rechten Ellenbogen aufgestützt, mit dem linken Arm das von oben kommende Licht abwehrend; seine Augen sind geschlossen; in der Bildmitte (gerade unter Christus) läuft von rechts ein Begleiter auf ihn zu, um ihm zu helfen; der rotsammet-gesattelte Schimmel

[1]) W. Pinder, Deutsche Plastik I Abb. 61; E. Garger, Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdoms, Wien 1926, Taf. VI, VIII—XIII.

[2]) H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler Schlesiens 1889 II 277, Bilderwerk 1903, 48 ff. T. 29, Malerei und Skulptur in Schlesien. E. Wiese, Plastik 143 f.; Garger a. a. O. T. XVIII.

[3]) London Brit. Mus. Royal 2 B VII Bl. 241, 303 (Warner's Facsim. Ausgabe, Taf. 244 b, 298).

Auch die Reiterszene in der Salzburger Bibel von 1428, jetzt München clm. 15701 Bl. 411' P-Initiale zu Philemon, vgl. F. Eichler, Die deutsche Bibel des Erasmus Stratter, 1908, S. 81 f. wird auf die Bekehrung des Paulus zu deuten sein. Eine Reiterszene stellt auch Giulio Clovio vor 1540 in der Miniatur zu Cardinal Grimanis Kommentar zu den Paulusbriefen (London, Sloane Collection, vgl. J. O. Westwood, Paleographia sacra pictoria, London 1843, 35, 3, Bl. 2 gemmenartig, weiß auf blauem Hintergrund) dar, offenbar als Gegenstück zu der Bl. 10 vor Röm. gebotenen Paulusbekehrung.

[4]) Das Motiv des auf dem Gesicht Liegens wiederholt sich z. B. in der katholischen Bibel Nürnberg, J. J. Fleischmann 1763.

[5]) Phot. Hanfstengel. Jeder Flügel umfaßt in loser Zusammenstellung mehrere Szenen.

[6]) Vgl. Fr. Hermanins Analyse der Handschrift und der fünf daran beteiligten Hände in l'Arte 1898, 256—272.

Digitized by Google

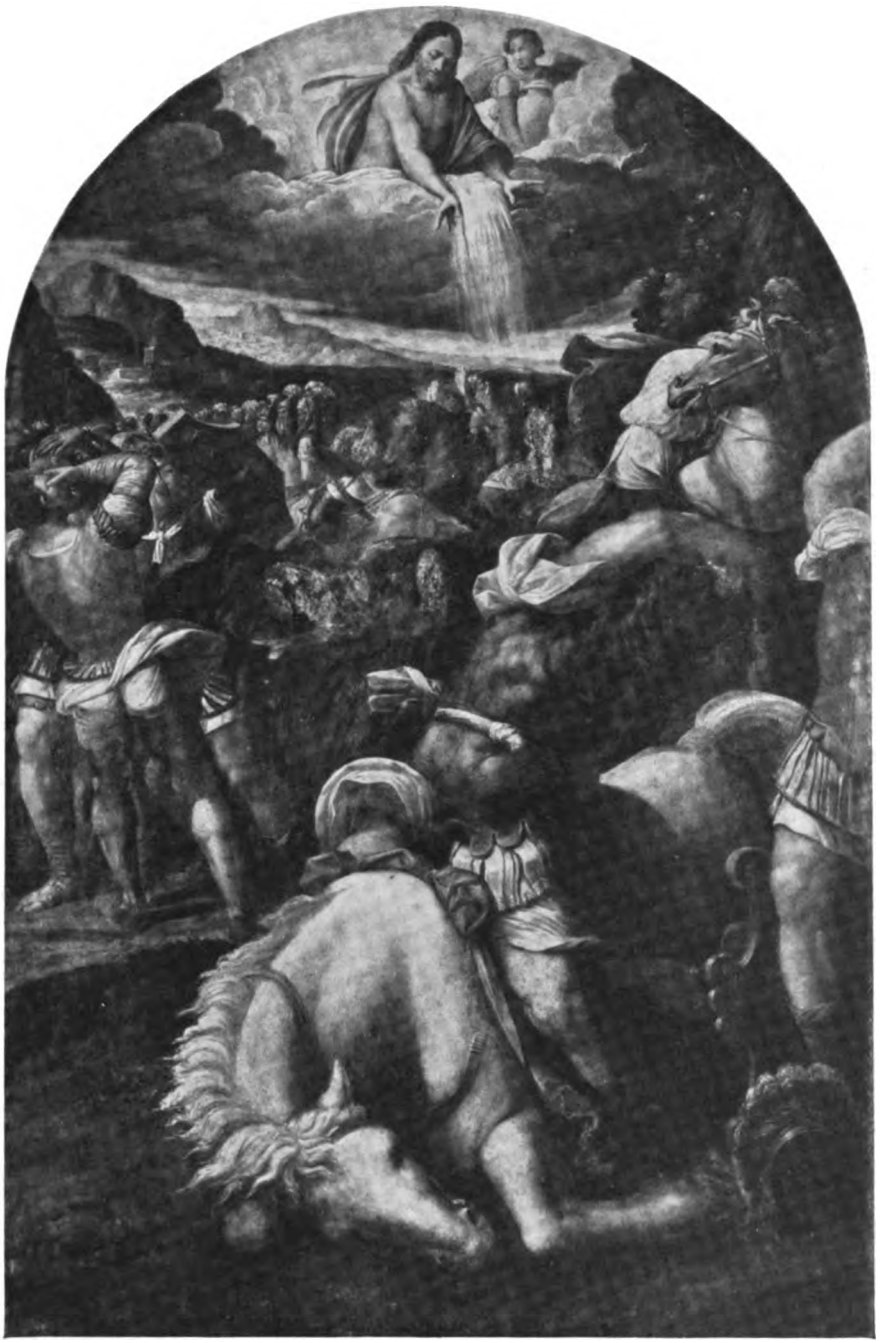


Abb. 6. B. Garofalo. Galeria Borghese.

Digitized by Google

erscheint dahinter rechts, auf der Vorderhand zusammengebrochen, den Kopf am Boden; weiter rechts stehen drei Gewappnete mit langen Spießen; links stehen zwei Begleiter, von denen einer das Gesicht mit der Hand schützt.

Diese klare, in ihrer Symmetrie an Perugino erinnernde Komposition scheint das Vorbild zu Raffaels berühmtem Wandteppich von 1515 geworden zu sein (Paulus I, Abb. 2) [1]). An diesen schließen sich wiederum die weiteren Meister der Renaissance an, darunter kein geringerer als Michelangelo in seinem Wandbild der Capella Paolina des Vatikans von 1542—50 [2]) und 100 Jahre später Peter Paul Rubens auf seinem Münchner Bilde von 1616 [3]). Während diese Kompositionen das Breitformat wählen, hat der Ferrarese Benvenuto Tisio gen. Garofalo auf seinem 1545 für Ferrara gemalten, wohl durch Kardinal Scipione Borghese in die Galeria Borghese zu Rom gekommenen Bilde (Abb. 6) [4]) die Szene im Hochformat komponiert. Hier steht Paulus über seinem zusammengebrochenen Schimmel mit einer kraftvollen Abwehrbewegung sein Gesicht verhüllend, im Hintergrund zahlreiche Männer und Pferde, oben die Halbfigur Christi, der, mit den Händen redend, Licht in breiter Welle herabfluten läßt. Diese Darstellung ist für viele spätere, wie es scheint, vorbildlich geworden.

Taddeo Zuccari hat um 1550 auf zwei Bildern — beide jetzt in der Galeria Doria zu Rom — die Szene einmal im Breit- und einmal im Hochformat dargestellt, beidemal in ungemein aufgeregten wirren Szenen, bei denen der Schrecken der Begleiter sich dem Beschauer fast mehr aufdrängt als die zentrale Gestalt des unter seinem Pferd liegenden Paulus. Erwähnt sei noch Marco Pini's Bild in Palermo (Privatbesitz, als Leihgabe im Museum) und eine Darstellung von Paolo Veronese in der Eremitage zu Petersburg. Pieter Breughel d. Ä. auf dem Wiener Bild von 1567 malt in grandioser italienischer Landschaft einen riesigen Reiterzug, in dessen Mitte die eigentliche Szene fast verschwindet: nur ein darauffallender Lichtstrahl macht sie kenntlich [5]).

Für sich steht Michelangelo Caravaggio mit dem Altarbild in Santa Maria del Popolo zu Rom (Abb. 7), der sich auf dies Mittelstück der üblichen Komposition beschränkt und uns Paulus auf dem Rücken liegend zeigt, überragt von seinem über ihm stehenden Schimmel, der ebenso wie der ihn haltende Knecht seinen Kopf ängstlich seinem Herrn zuwendet und bemüht ist, ihn nicht zu treten. Das Ganze ist überflutet von einem aus unsichtbarer Quelle von oben herabströmenden Licht, dem Paulus mit geschlossenen Augen seine beiden Arme entgegenbreitet. Gewiß

[1]) Von Raffaels Carton (jetzt in London, siehe Hermann Grimm, Das Leben Raffaels², 1886, 373—414) her, den 1515 Pieter van Aelst im Auftrage Leos X. wirkte, wird die Szene in der vlämischen Teppichweberei sehr beliebt, siehe H. Goebel, Wandteppiche, Dresden 1914, I 1, 304 f.; nach immer neuen Cartons, z. B. von D. Leyniers um 1720 (ebenda 346, 349).

[2]) F. Knapp, Klassiker der Kunst VII, 1906, Abb. 127; 4. Aufl. 1916, Abb. 132. Als Sockelbilder hat Michelangelo 7 sonst fast unberührte Szenen ausgewählt.

[3]) R. Oldenbourg, Klassiker der Kunst V, 4. Aufl. 1920, Abb. 157.

[4]) Ich verdanke es der großen Liebenswürdigkeit des Direktors Professor Commendatore Achille Bertini Calosso, daß ich das ungünstig aufgehängte Bild bequem studieren durfte und davon diese photographische Aufnahme bieten kann.

[5]) Die Kenntnis der beiden letztgenannten verdanke ich meinem Kollegen Bilfinger.

Digitized by Google

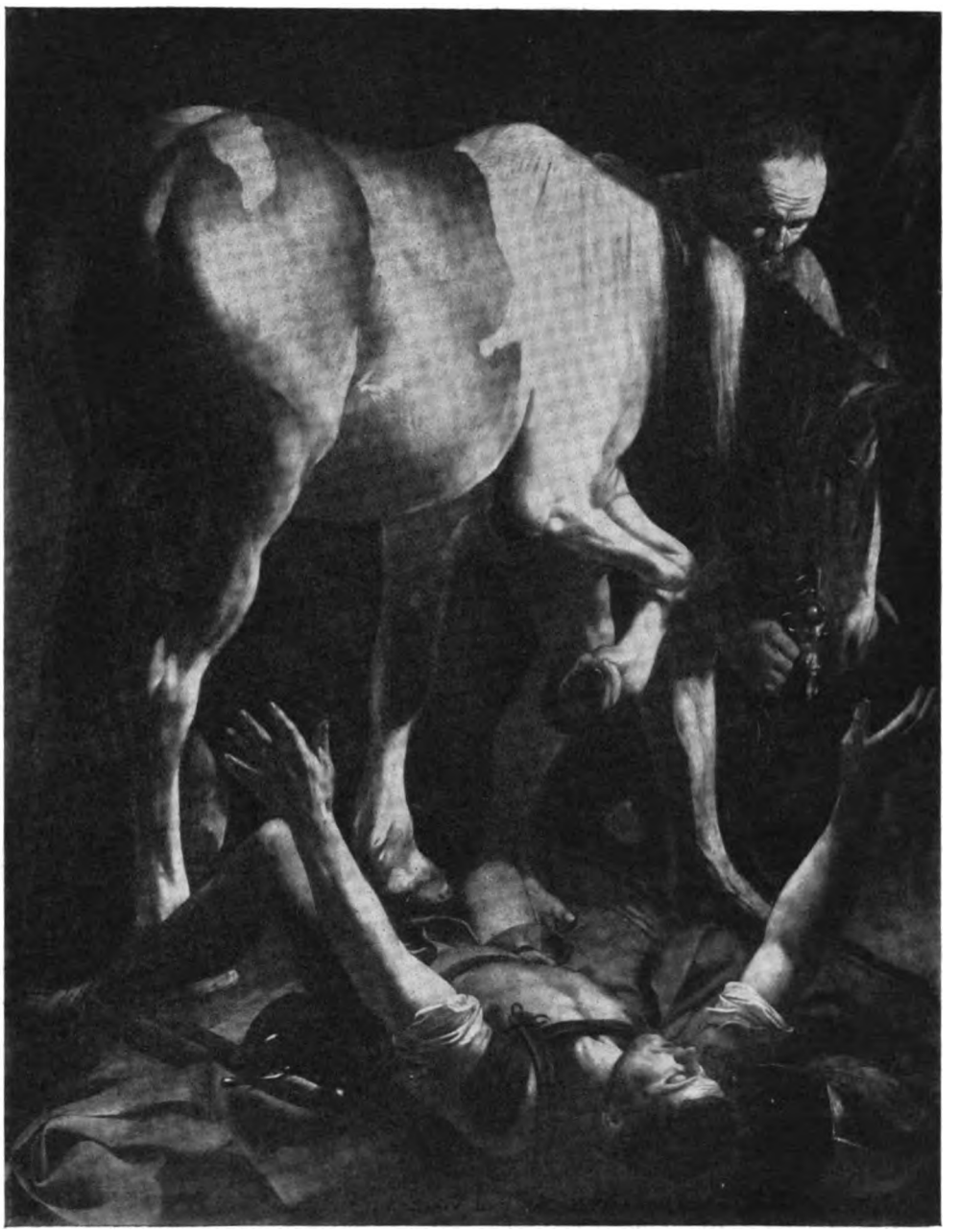


Abb. 7. Caravaggio, Santa Maria del Popolo. (Phot. Anderson.)

eine höchst eindrucksvolle Komposition, malerisch von größter Wirkung, aber mehr geeignet, einer Andacht zum heiligen Schimmel zu dienen als der zur Bekehrung des Paulus.

Digitized by Google

Ein Stich von Lucas Jacobs von Leiden schiebt wieder die Abführung des Erblindeten in den Vordergrund, freilich mit großem Troß, zu einer belebten Volksszene ausgestaltet; nur im Hintergrund ist der Sturz vom Pferde angedeutet [1]).

Eine Schaumünze des Joachimsthaler Meisters J etwa 1525—35 [2]) gibt wohl nach einem italienischen Vorbild die Bekehrungsszene in Reduktion auf 3 Reiter in klassischer Symmetrie. In der Mitte auf dem auf der Vorderhand zusammengebrochenen Pferde sitzend, mit dem erhobenen linken Arm sein aufwärts schauendes Gesicht gegen den von oben in Wolken erscheinenden nur zur oberen Hälfte sichtbaren Christus schützend, Paulus, rechts und links je ein Berittener auf scheuendem Pferde. Auf einer Münze des Bischofs Johann IV. (Graf zur Hoye) von Münster um 1570 ist ein springendes Roß, links von oben Hagel, rechts strahlende Sonne dargestellt. Da die Bischöfe von Münster auf ihren Münzen fast regelmäßig den Apostel Paulus als Patron darzustellen pflegen, legt sich der Gedanke nahe, dies könne eine Anspielung auf die Bekehrung des Paulus sein. Aber die Unter- und Umschrift: Non commovebitur in eternum und Ps. 125, 1 weisen in andere Richtung.

Aus dem 17. Jahrhundert seien neben Rubens noch genannt: mehrere Werke des Jacob Jordaens [3]); ein Gemälde von Albert Cuyp; ein Bild Murillos im Prado zu Madrid aus seiner Spätzeit (1675—82) [4]), bei dem das Erschrecken der Begleiter die Hauptrolle spielt; ein Bild Luca Giordanos gen. Fapresto in der Casitta del Principe des Escorial [5]).

Joh. Ulr. Krause stellt in seiner Historischen Bilderbibel (Augsburg 1700, Blatt 127) in einem kleinen Kupfer die Szene sehr übersichtlich dar: vorn liegt Paulus auf dem Rücken, auf den rechten Arm gestützt, die Linke emporstreckend, sein aufbäumendes Pferd wird von einem Diener eingefangen, im Hintergrund sieht man den Troß.

Das 19. Jahrhundert hat in den Bildern von Camuccini über dem Altar della Conversione in der Paulusbasilica zu Rom (Abb. 8) [6]), in einem Bild von Lamers zu Cleve [7]), in mehreren Arbeiten A. Rethels (1816—1859) [8]), in den Bibelillustrationen von Schnorr von Carolsfeld (1860), Gustav Doré (1865) u. a. diese Darstellung in immer neuen Variationen wiederholt. In ihrem Figurenreichtum bietet sie Gelegenheit, den verschiedenen Zügen des biblischen Berichtes Rechnung zu tragen.

---

[1]) A. Durand-G. Duplessis Bl. 107.

[2]) Auktionskatalog XVIII der Firma A. Riechmann, Halle a. S., Nr. 127 7, 10. Vorderseite: Pauluskopf, Unterschrift: Paulus, Umschrift: Ap. G. 9, 15. Rückseite: Bekehrung, Unterschrift: Saulus, Umschrift: Ap. G. 9, 4 und Gal. 1, 13. Freundliche Mitteilung von Dr. Mertens.

[3]) Max Roses, Jacob Jordaens Leben und Werke, 1906.

[4]) A. L. Mayer, Klassiker der Kunst 22, 1913, 191.

[5]) A. L. Mayer, Ribera (Kunstgesch. Monographien 10) 1908. E. Petraccone, Luca Giordano. Neapel 1919. Thieme-Willis, Allg. Lexikon der bild. Künstler 14, 1921, 75 ff. Paulus, vom Pferd gestürzt, hat hier schon den Heiligenschein. Der Himmel ist dunkel bewölkt.

[6]) Außerdem hat die Paulus-Basilica noch eine Darstellung der Bekehrung in der oberen Freskenreihe, diese von Gagnardi.

[7]) Abgebildet bei van Tichelen, Paulus 1926 zu S. 64.

[8]) J. Ponten, Klassiker der Kunst 17, 1911, 51. 138—142.

Digitized by Google

So sehen wir bald betont, wie die Begleiter auch von der himmlischen Erscheinung ergriffen sind, bald wie sie dem Apostel aufzuhelfen suchen. Dabei tritt mehr und mehr das Motiv des aufbäumenden Pferdes in den Vordergrund. Das gilt ganz besonders von den neuesten Darstellungen, der Robert Leinwebers und der Sigmund v. Sallwürks [1]). Die Reiterszene hat einen ausgezeichneten Pferdemaler wie Angelo Jank (München 1927) [2]) angezogen. Das Bild ist betitelt: Paulus; es trüge besser die Unterschrift: Reiterunglück. Andere sind — wohl ohne den Zusammenhang zu ahnen — zu der uns schon aus dem 15. Jahrhundert bekannten Darstellung des knieenden Paulus zurückgekehrt: so Wilhelm Steinhausen auf seinem Bilde in der Karlsruher Kunsthalle (um 1900) [3]) und Rudolf Schäfer in dem Dresdner Schmucktestament (1915 S. 289). Sieht man bei jenem noch das davoneilende Pferd, so ist auch dieses bei letzterem ganz verschwunden; Paulus ist allein; von unsagbarem Licht umflutet, streckt

Abb. 8. Camuccini, Basilica di San Paolo fuori le mura. (Phot. Alinari.)

[1]) Rob. Leinweber, Die Biblische Geschichte Neuen Testaments. München, H. Köhler (o. J.). Sigm. von Sallwürck in: Die Apostelgeschichte des Lucas, umschrieben und erläutert von F. Brockes, Halle a. S. (1925) S. 37.

[2]) Münchener Kunstausstellung (Glaspalast) 1927, 2092 (Katalog m. Abb.).

[3]) O. Beyer, Furche-Kunstgaben 8, 1921, Tafel 24: Paulus greift bei geschlossenen Augen wie suchend ins Leere. Von einem zweiten Bild W. Steinhausens in der Lukaskirche zu Frankfurt a. M. kenne ich keine Reproduktionen.

Digitized by Google

er mit geschlossenen Augen die Arme suchend ins Leere. Begleiter sind bei beiden nicht zu sehen.

II.

Wie kommt es nun zu einer solchen Reiterdarstellung, von der, wie wir sahen, weder die biblischen Berichte, noch die byzantinisch-romanische Kunst etwas wissen? Nichts in den Berichten der Apostelgeschichte führt darauf, daß Paulus beritten war. Auch bei den Festpredigern ist immer nur vom Wandern, nicht vom Reiten die Rede [1]).

Man wird zunächst darauf hinweisen dürfen, daß die Reiterdarstellung mit dem 12. Jahrhundert, d. h. in einer Zeit ritterlicher Ideale auftritt, einer Zeit, wo man sich einen vornehmen Herrn — und ein solcher mußte doch Paulus sein, wenn er im Auftrage des Hohen Rates mit Vollmachten nach Damaskus auszog — gar nicht anders als beritten denken konnte. Es kommt dazu, daß die Kunst damals beginnt, an Reiterdarstellungen Freude zu finden; besonders im 13. Jahrhundert tauchen solche in großer Zahl auf [2]). Aber dies allein erklärt doch die Auffassung des Apostels Paulus als eines Reiters nicht.

Man könnte zunächst an eine Legendenübertragung denken. Die Legende erzählt von dem in der Klosterreform bedeutsamen Poppo von Stablo, daß er in der Nacht vor der geplanten Hochzeit (etwa 1008) mit reisigem Gefolge auszog, um die Braut heimzuholen. Unterwegs schreckte ihn eine wunderbare Lichterscheinung; er sah die Spitze seiner Lanze von Licht umstrahlt; da „bekehrte" er sich im Sinne des Mittelalters, d. h. er verzichtete auf Ehe und weltliches Leben; statt zur Braut ging der Ritt ins Kloster [3]). An sich wäre es wohl denkbar, daß eine

---

[1]) Asterios von Amaseia, enkomion in s. Petr. et Paul. (MSG 40, 281), braucht die Wendung: τὴν ἐπὶ Δαμασκὸν ἔτρεχεν

[2]) Erinnert sei an das Fresko der Alexius-Legende in der Unterkirche von San Clemente zu Rom, die 3 berittenen Boten Konstantins in der Silvesterlegende von S. Quattro Coronati zu Rom, die Fresken aus der Geschichte Wilhelms von Aquitanien in der Kirche San Giovanni in Argentella bei Palombara Sabina (um 1290; A. Colasanti, L'Aniene, Italia artistica 21, 1906); den berittenen Kaiser auf dem byzantinischen Stoff zu Bamberg, Kraus Gesch. I 566, Abb. 445. Reiter erscheinen schon auf dem Mosaik der Geburt Christi in der Cappella Palatina zu Palermo um 1143; die 4 Reiter auf der Broncetür am Dom von Ravello. Pferde hat Giotto auf zwei Darstellungen der Franziscus-Legende (H. Thode, Der Heilige Franz[3], 1926, 296). Auf dem Chorgestühl der Kirche zu Wassenberg i. Westf. 1287 erscheint der Stifter als Ritter zu Pferd (M. Kemmerich, Frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland, 1909, 223, Abb. 107). Als Reiter erscheint neben dem Heiligen Martin seit dem 13. Jahrhundert auch der Heilige Georg (J. B. Aufhauser, Das Drachenwunder des h. Georg, 1911). Vgl. u. a. das Bild in San Giorgio in Velabro zu Rom.

Die heiligen drei Könige erscheinen beritten in dem Albanipsalter Bl. 24' und 27 (12. Jh.). Bald kommen auch Reiter auf den Szenen der Kreuztragung (z. B. um 1350 im Querschiff von S. Francesco zu Assisi von einem Schüler des Pietro Lorenzetti (Thode, a. a. O. 296, B. Kleinschmidt, Die Basilica S. Francesco in Assisi, 1926, 270 Abb. 201) und der Kreuzigung (ebd. Abb. 202) vor. Über die Beliebtheit von Reiterdarstellungen im 14. Jahrh. s. E. Garger a. a. O. S. 52, Anm. 72.

Dem 13. Jahrhundert gehören die Jagdbücher wie Vat. palat. lat. 1071 (P. d'Ancona, Miniature italienne, 1925, Abb. 21) und die Darstellung des Monats Mai auf dem Brunnen von Perugia, 1277 durch Giovanni Pisano (Venturi, Storia IV, Abb. 11) mit Darstellung der Falkenjagd zu Pferde an.

[3]) Onulf, vita s. Popponis abb. Stabulensis c. 6 (p. 297). A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands Bd. III S. 499 f.

Digitized by Google

Darstellung dieser „Bekehrung" des Poppo auf Paulus übertragen worden wäre. Aber wir kennen nur eine literarische Darstellung in der Vita, keine künstlerischen Darstellungen. Außerdem ist, wie wir gesehen haben, die Reiterszene bei Paulus' Bekehrung in ihrer älteren Form auf Paulus beschränkt. Das reisige Gefolge der Poppo-Legende kommt erst in den jüngeren Darstellungen der Paulus-Bekehrung zur Geltung [1]).

Pinder hat die Vermutung ausgesprochen, es handle sich um eine Einwirkung antiker Darstellungen von Reiterkämpfen [2]). In der Tat ist bei diesen das Motiv eines von dem zusammenbrechenden Pferd herabgleitenden Reiters nicht selten. Seit dem 5. Jahrhundert finden wir ihn bei den Perserkämpfen am Südfries des Athena-Nike-Tempels zu Athen [3]), am Nereidenmonument zu Xanthos [4]), am Apollotempel zu Phigalia [5]), bei dem Amazonenkampf am Heroon zu Giölbaschi [6]). Der Alexander-Sarkophag [7]) und das Alexander-Mosaik [8]) übernehmen dies Motiv für den vornehmen Perser, der sich schützend vor seinen König schiebt, von seinem stürzenden Pferd abspringend, indem er das rechte Bein über den Hals des Pferdes gehoben hat — man sieht auf dem Sarkophag beide Beine vor dem Pferd — und in diesem Augenblick von Alexanders Lanze getroffen wird. Dies Motiv, offenbar sehr beliebt, wirkt dann weiter auf die etruskischen Aschenurnen des dritten vorchristlichen Jahrhunderts, wo es sich bei Darstellungen von Perserkämpfen häufig findet [9]), wie auf die Gallier-Kampfszenen römischer Sarkophage der Kaiserzeit [10]). Etwas anders ist die Szene bei den Amazonenkämpfen, wo eine Amazone rückwärts von ihrem stürzenden Pferd an den Haaren oder an der Schulter herabgerissen

---

Die Vita, gleich nach dem Tode Poppos 1048 entstanden (M. G. Scr. XI, 293 ff.), ist nach Pertz (ebd. 291) überliefert in 3 Handschriften des 12., 13. und 15. Jahrhunderts, in Malmedy, Arras und Brüssel; die älteste Handschrift, von Stablo, ist verschollen. Die Überlieferung ist also auf die Diözese Lüttich beschränkt.

[1]) Über die einzige frühe Ausnahme, die sog. Gebhards-Bibel von Admont siehe oben S. 95. Wenn auch Poppos Name durch die Klosterreform weit bekannt war, so ist doch seine Legende, wie die Überlieferung der Vita (siehe die vorige Anm.) zeigt, nur auf Stablo und seinen Umkreis beschränkt. Es müßte also schon nachgewiesen werden, daß die Reiterszene bei der Bekehrung des Paulus hier entstanden sei. Allerdings war das Kloster Stablo um die Mitte des 7. Jahrhunderts den Heiligen Peter, Paul und Martin geweiht, von hier aus also eine Übertragung auf Paulus bis zu einem gewissen Grade nahegelegt.

[2]) Pinder, Deutsche Plastik I, 1924, S. 81. Über den Einfluß der Antike auf mittelalterliche Skulptur vgl. auch E. Garger a. a. O. [ob. S. 100 Anm. 1] 35.

[3]) C. Blümel, 1923, Taf. 4—6, Platte 3.

[4]) Monumenti del Instituto X, Taf. 13, Pl. 48.

[5]) Stackelberg Taf. 14; Winter, Kunst in Bildern² 281, 4.

[6]) Benndorf Taf. 23, 53.

[7]) Hamdi-Bey und Reinach, Une nécropole Royale à Sidon, 1892, Taf. 30; F. Winter, Alexander-Sarkophag, 1912, Taf. 1; Springer 373.

[8]) F. Winter, Alexander-Mosaik von Pompei, 1909, Taf. 1; Springer, Tafel bei S. 272.

[9]) Brunn-Körte, I Reliefi delle urne etrusche I, 1870, Taf. 55 ff.; 3, 1916, Taf. 112 ff. Hier findet sich genau die Szene des Alexander-Sarkophags.

[10]) H. St. Jones, Englischer Katalog der Bildwerke des Capitols, 1912, Taf. 14; Bienkowski, Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst, 1908, Taf. V b; Thermenmuseum ebd. Taf. VI a: hier sitzt der Reiter stark vornübergebeugt auf dem gestürzten Pferde.

Digitized by Google

wird. So auf dem Fries des Artemis-Tempels zu Magnesia am Mäander [1]) und bei einer der alexandrinischen Gußformen im Pelizaeus-Museum zu Hildesheim [2]). Die römische Kunst hat auch in der Darstellung des sich in den Schlund herabstürzenden Ritters Curtius Marcus auf einem Relief im Museo Mussolini zu Rom, auf einer Lampe und auf einer Gemme [3]) ein verwandtes Reiterbild geschaffen; aber dies Pferd bricht nicht zusammen, sondern tastet vorsichtig nach dem unsicher werdenden Boden [4]). Es ist nicht ausgeschlossen, daß Renaissance-Künstler durch die Anschauung solcher Kompositionen auf Sarkophagen und Urnen bei ihrer Fassung der Szene bestimmt wurden. Aber die Entstehung der Reiterszene erklärt sich von hier aus nicht, zumal, wenn wir deren älteste Form in den Miniaturen ins Auge fassen. Dieser kopfüber von dem stürzenden oder zusammenbrechenden Pferde herabgleitende Paulus hat in den genannten antiken Monumenten keine genaue Entsprechung.

Auf den richtigen Weg der Erklärung wies mich Herr Dr. Giesau. Das Vorbild für den berittenen Paulus ist in der Prudentius-Illustration in den Darstellungen der Superbia zu suchen. In seiner Psychomachie schildert der gallische Dichter des 5. Jahrhunderts (Vers 190—282) den Kampf zwischen Superbia und Humilitas. Die Illustratoren — wir haben etwa 12 illustrierte Handschriften des 10.—12. Jahrhunderts, die vielleicht auf eine alte, noch klassische Vorbilder benutzende Vorlage zurückgehen — haben daraus 8 Momente ausgewählt:

1. (30 in der ganzen Folge der Bilder) zu V. 190 Superbia reitet hin und her;
2. (31) zu V. 194 Superbia bedroht Humilitas und Spes;
3. (32) zu V. 253 Superbia versucht Humilitas und Spes niederzureiten;
4. (33) zu V. 257 Superbia stürzt in die von Fraus gegrabene Grube;
5. (34) zu V. 274 Humilitas neben der gestürzten Superbia;
6. (35) zu V. 278 Spes feuert die Humilitas an;
7. (36) zu V. 280 Humilitas schlägt der Superbia das Haupt mit dem Schwert ab;
8. (37) zu V. 282 Humilitas mit dem Haupt der Superbia.

Uns geht hier nur das vierte Bild an, das in den verschiedenen Handschriften mit gewissen Verschiedenheiten [5]) im allgemeinen so dargestellt wird, daß man eine

[1]) Humann 1904, Blatt 12, Westseite pl. 13; phot. Girandon 1045. — Die Nachweise in den vorigen neun Anmerkungen verdanke ich Herrn Dr. Möbius.

[2]) Noch unveröffentlicht. Ich verdanke eine Photographie Herrn Professor Röder.

[3]) Alle drei Stücke bei M. Furtwängler, Die antiken Gemmen, Text Bd. III, S. 284 ff. und Tafel-Bd. Taf. 27, Nr. 42. Über das Relief vgl. L. v. Sybel, Christl. Antike II 185, Abb. 24.

[4]) Livius VII 6, 1—6 (vgl. Minucius Felix 7, 3; Augustin de civ. dei V 18). — Es gibt eine zweite Version der Legende, wonach ein Curtius, von jenem römischen Ritter wohl zu unterscheiden, versehentlich auf der Flucht in einen Sumpf geriet, freilich etwas sehr anderes als der freiwillige Sprung in den Abgrund.

Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Professor Dr. Amelung.

[5]) R. Stettiner, Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Par. B. N. lat. 8318, Bl. 51', 10. Jahrhundert (Stettiner Taf. 3): Superbia liegt unter dem vorn stürzenden, die Hinterbeine hochwerfenden Pferd. — Par. B. N. lat. 8085, Bl. 60', 10. Jahrhundert (Taf. 94, 9): Superbia liegt an der Erde, das Pferd springt über sie weg. — Brüssel 9987—91, Bl. 107, 10. Jahrhundert (Taf. 93,5):

Digitized by Google

Frauengestalt vor, neben oder unter einem stürzenden Pferde erblickt. Hochmut kommt vor dem Fall. Superbia hoch zu Roß war ein eindrucksvolles Motiv. Auch Herrad v. Landsberg läßt in ihrem Hortus deliciarum den Zug der Laster durch

Abb. 9. Superbia's Sturz, Kathedrale von Chartres (nach Houvet).

Das Pferd gestürzt. — Leiden Burm. Q 3, Bl. 130, 10. Jahrhundert (Tafel 93, 1): Superbias Kopf schaut unter dem vorn zusammengebrochenen Pferd hervor. — Leiden Voß lat. oct. 15, Bl. 39, 11. Jahrhundert Anf. (Tafel 21, 1): Superbia liegt auf beide Hände gestützt auf den Knien neben dem springenden, die Hinterhufe in die Luft werfenden Pferd. — London Br. Mus. Cotton Cleopatra C VIII, Bl. 12', 11. Jahrhundert (Tafel 56,14) ebenso; Superbia mit dem Gesicht auf der Erde. — London Br. Mus. add. 24 199, Bl. 14, 11. Jahrhundert (Tafel 56, 9): Wie das vorige; Pferd weitergesprungen. — Cambridge, Corpus Christi College 23, Bl. 17, 11. Jahrhundert (Tafel 55, 3): Pferd springt über die hingestürzte Superbia. — Valenciennes 563, Bl. 15, 11. Jahrhundert (Tafel 94, 12): Superbias Kopf unter dem halb zusammengebrochenen Pferd hervorschauend. — Brüssel 10 066—77 Bl. 123', 11. Jahrhundert (Tafel 175): Superbia liegt vor dem Pferd, von dem nur das Hinterteil sichtbar ist. — London Br. Mus. Cotton Titus D XVI, Bl. 15, 12. Jahrhundert (Tafel 195, 12): Superbia fällt rücklings in die Grube; das Pferd, die Vorderbeine hoch in der Luft, stürzt auf sie.

Digitized by Google

die auf stolzem Roß einherreitende Superbia angeführt werden [1]). Aus der Buchillustration ist diese Darstellung dann auch in die monumentale Skulptur übergegangen. Wir finden an der Kathedrale von Chartres eine Darstellung der Superbia aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 9) [2]), die dem uns geläufigen älteren Typ der Paulusbekehrung (Abb. 4) erstaunlich gleicht: es stimmt die Haltung des Pferdes, die des Reiters; ja selbst solche Einzelmotive wie der herabhängende Steigbügel, das sich anklemmende Bein und der emporflatternde Mantel decken sich fast ganz. Es leuchtet auch sofort ein, wie man zu dieser Übertragung des Sturzes der Superbia auf Paulus und seine Bekehrung kam. War doch auch Paulus bis zu seiner Bekehrung ein gegen die Kirche Gottes anstürmender Superbus gewesen. So redet auch Beda ausdrücklich bei der Bekehrung vom Abtun der Superbia, während die anderen Kommentatoren — z. T. unter Anspielung auf den Namen Paulus — viel von Humilitas sprechen. Bei der Kühnheit, mit der das Mittelalter kombiniert, ist es nicht ausgeschlossen, daß Christus — Kirche Christi — Humilitas gleichgesetzt wurden, andererseits das Ende der Superbia durch Abhauen des Kopfes mit dem — moralisierten — Martyrium des Apostels in Gedanken verknüpft wurde. So brauchte man nur Paulus in die Szene des Sturzes der Superbia einzusetzen und die neue Bekehrungsdarstellung war fertig.

Hiermit scheint der Ursprung des Motivs geklärt. Wüßten wir nur, wo es zuerst auftaucht, in der Miniaturmalerei oder in der Skulptur! Die expressionistischen Unmöglichkeiten der ersteren kann man der letzteren kaum zutrauen. Daraus scheint zu folgen, daß jene die Führung hatte, diese beim Übertragen in ihre Formensprache abmilderte. Und wenn wir das nämliche in den beiden Formen der Prudentius-Illustration finden, werden wir vielleicht sagen müssen, daß sich hier derselbe Prozeß abgespielt hat; ob in Wechselbeziehung zu dem bei der Paulusbekehrung oder ganz unabhängig, wer mag das sagen? Vielleicht besteht ja auch ein direkter Zusammenhang zwischen Antike, Prudentius-Illustration und -Skulptur, derart, daß letztere auf eine verlorene alte Prudentius-Illustration zurückgeht, von der auch die Paulusdarstellung unmittelbar abhängen könnte. Immerhin gibt es

---

Bei Szene 5 ist mehrfach das weglaufende Pferd zu sehen.

Bern 264 Bl. 43', 10. Jahrhundert (Taf. 150, 151) Superbia stürzt kopfüber in die Grube vom Pferd, nur das Hinterteil sichtbar.

[1]) Dehio, Geschichtc der deutschen Kunst. Abb. I 341.

[2]) Diese Abbildung verdanke ich der Güte von Herrn Dr. Giesau.

Das Relief vom Südportal zu Chartres (um 1210) ist am Magdeburger Dom nachgeahmt (A. Goldschmidt, Die sächsische Skulptur 1902, 28 Abb. 20). Die ältere Zeit stellt die Superbia als Weib oder als Löwe dar (Kraus, Geschichte der christl. Kunst I, 1896, 209; II 1 391 f.). Bei Herrad von Landsberg, Hortus deliciarum (Straub-Keller T. XLIII) ist Superbia eine auf einem mit Löwenfell bedeckten Pferd reitende Frau; in einer Pariser Handschrift des 13. Jahrh. B. N. lat. 1011 Bl. 33 (bei Cloquet 248) ein auf einem Löwen reitender, einen Adler in der Hand haltender König; auf einem deutschen Holzschnitt des 15. Jahrh. (bei R. Multzer, Die deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance 1884, II 19) eine auf Dromedar reitende Frau mit Schwert in der Hand, auf dem Schild Adler, auf der Fahne gekrönter Löwe, auf dem Helm Pfau! Auf einem Fenster zu Troyes, St. Nizier, 14. Jahrh., wo alle Laster als 7 köpfige Bestie zusammengefaßt sind, ist Superbia der Menschenkopf (Cloquet 251). Daß Herrad unter dem Einfluß des Prudentius steht, hat schon A. Schoenbach (ZfdA. 38, 136 f.) erkannt; vgl. noch K. Burdach, Vorspiel Ges. Schriften I 1 58 f.

Digitized by Google

zu denken, daß die Prudentius-Handschriften (10.—12. Jahrhundert) gleichsam von dieser Paulus-Illustration (12.—13. Jahrhundert) abgelöst werden.

Daß sich im Laufe der Zeit die Szene umbildete und immer reicher ausgestaltete, ist nur natürlich. Dabei werden neben den von der Erzählung in der Apostelgeschichte gebotenen Motiven auch Anlehnungen an andere Darstellungen wie z. B. die genannten Reiterkämpfe mitgewirkt haben. In der Renaissance verband sich Anschauung der Natur und Studium der Antike. Die neuere Kunst hat dann immer mehr der Freude an der Darstellung von Getümmel, von scheuenden, aufbäumenden, durchgehenden Pferden nachgegeben. Ohne Zweifel hat die Reiterdarstellung künstlerisch eine Fülle von Motiven gebracht. Aber sie bedeutete doch eine große Gefahr, zumal wenn wir an den Erbauungszweck dieser Bilder denken. Vor manchen Bildern hat man den Eindruck, daß es sich um ein Reiterunglück handelt, bei dem nichts auf die Bekehrung hinweist. Das Mittelalter hatte zur Sicherstellung der richtigen Deutung das Mittel des Spruchbandes. Hiermit konnte man selbst den Inhalt des Gesprächs dem Auge darbieten. Die neuere Kunst muß darauf verzichten. Die Darstellung der himmlischen Erscheinung als Halbfigur Christi, welche sie vom Mittelalter übernommen hat, ist streng genommen eine unerwünschte Vergröberung des ursprünglichen Gedankens der Erzählung. Diesen treffen besser die Künstler, welche sich auf den Versuch der Darstellung des himmlischen Lichtes beschränken. Die neueste Kunst hat es darin weit gebracht. Aber wenn man nicht sieht, woher die Belichtung kommt, verliert sie leicht — so z. B. bei Caravaggio — ihren übernatürlichen Charakter und wird damit unverständlich. Auch in dem Gesichtsausdruck des Niedergestürzten ist, so viel Mühe sich die Maler in dieser Richtung gegeben haben, der innere Vorgang mit Sicherheit nicht zu erkennen. Manchmal spricht daraus Schrecken, manchmal leuchtet daraus die innere Seligkeit des Begnadigten. Am hervorstechendsten ist das Motiv der Erblindung. Aber im Grunde ist dies nur ein Begleitmotiv. Und so eindrucksvoll die Darstellung der geschlossenen oder stumpfen Augen sein mag, sie läßt den seelischen Vorgang nicht erkennen. Sprechender ist da noch die Armbewegung, teils Abwehr, Schutz gegen das blendende Licht, teils flehendliches Ausstrecken, sehnsüchtiges Verlangen (Caravaggio), teils Hilflosigkeit, tastendes Suchen (Rudolf Schäfer).

Wir kommen zum Schluß auf die Bemerkung zurück, von der wir ausgingen: die Bekehrung als innerlich seelischer Vorgang ist im Grunde gar nicht darstellbar. Die Byzantiner haben einen richtigen Takt bewiesen, indem sie sich an die schlichte Darstellung der äußeren Vorgänge nach dem Bericht der Apostelgeschichte hielten. Eine zureichende Versinnlichung dessen, was Paulus vor Damascus erlebt hat, muß noch geschaffen werden.

Digitized by Google

DÜRER-FÄLSCHUNGEN?

EINE BEWEINUNGSSCHEIBE IN WIEN UND DIE GRÜNE PASSION

VON

HERMANN BEENKEN

Mit 3 Abbildungen

I. Das Glasbild.

Im Inventar der deutschen und altniederländischen Malereien in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm findet sich unter der Nummer 776 folgende Eintragung: „Ein Stückhel auf Glasz geschrieben, da Christus der Herr nach der Abnehmbung vom Creutz auf der Erden liegt unnt der heil. Johannes ihn beym Leib haltet, auch unser liebe Frau mit zusamben geschlagenen Händen vor ihm khniet, darbey auch 2 andere heyl. Frawen stehen. Mit vergulden Pley eingefaßt ... Von Albrecht Dürer Original."

Gustav Glück hat diese Notiz erstmalig auf ein 22: 16 cm großes Glasbild der Sammlungen des Wiener Kunsthistorischen Museums bezogen, das von Thausing noch für echt, später aber vermutungsweise für eine moderne Fälschung gehalten worden war (Gustav Glück: Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, Jahrb. d. Kunsthistor. Samml. 28, 1909/1910, S. 6). Glück nennt das Stück eine „ziemlich frühe Nachahmung, die mit Sicherheit als Fälschung betrachtet werden kann ..." „Daß diese Glastafel nicht von Dürer herrühren kann, beweisen trotz der sehr geschickten Nachahmung der Helldunkeltechnik des Meisters die Formen, die nur ganz im allgemeinen Dürers Stile folgen, keineswegs aber in das Jahr 1504 passen würden. Doch steht hier noch manches Dürers Empfindung so nahe, daß wir eine verhältnismäßig frühe Entstehung nicht sehr lange nach Dürers Tode annehmen dürfen."

Gegen die von Glück vertretene Meinung lassen sich nun einige schwere Bedenken erheben. Die Scheibe trägt auf einem Täfelchen, wie es in Dürers Graphik in den Jahren um 1505 herum häufig erscheint, des Meisters Monogramm und die Jahreszahl 1504. Der Glasmaler hat also Dürers Urheberschaft und ein bestimmtes Entstehungsjahr bekunden wollen, und so bestände, wenn eine spätere Entstehung tatsächlich nachweisbar wäre, der von Glück erhobene Vorwurf einer Fälschung zu Recht. Daß die Arbeit wenigstens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand, macht ihre Übereinstimmung in technischer Hinsicht mit einer 1521 datierten Scheibe aus der auf Zeichnungen Hans Sebald Behams zurückgeführten Folge des Berliner Schloßmuseums (H. Schmitz: Die Glasgemälde des Berliner Kunstgewerbemuseums T. 44 Nr. 276) wahrscheinlich. Auch hier haben wir es nicht mit einem eigentlichen Glasgemälde, sondern mit einer einfarbigen, graubraunen, durch Ritzung — in der Behamscheibe freilich gelegentlich auch noch durch Ausschabung — weiß gehöhten Pinselzeichnung auf Glas zu tun. Nie in der Geschichte der Glasmalerei ist die Vorherrschaft des rein Zeichnerisch-Linearen wieder so stark

Digitized by Google

Abb. 1. Beweinung, Scheibenbild. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Digitized by Google

gewesen, wie in diesen Jahrzehnten, und daß gerade diese Technik zu Lebzeiten Dürers in seinem engeren Nürnberger Umkreise nachweisbar ist, während es an anderen Stellen und zu anderen Zeiten so nahe Verwandtes nicht wieder gibt, dürfte kaum zufällig sein.

Die frühe Entstehung und auch schon Glücks Datierung „nicht sehr lange nach Dürers Tode" widersprechen aber dem Tatbestande einer Fälschung. Man hat doch wohl erst für das hochentwickelte Sammlertum der Spätzeit des 16. Jahrhunderts dolose Neufälschungen angeblicher Dürerwerke mit Nachahmung auch der Dürerischen Handschrift herzustellen begonnen. Die vermeintlich hier vorliegende, die Dürers Stil innerlich so nahe steht, würde als Empfänger, der getäuscht werden sollte, schon einen recht kritischen Kenner voraussetzen und zugleich, da die technische Arbeit und die Nachahmung ungemein mühsam gewesen sein müßte, eine hohe Bewertung der Werke des Meisters. Die Frühzeit hat sich aber, wo sie nicht in plumper Weise nachahmte oder kopierte, gewiß nur mit einer Umfälschung von Arbeiten anderer auf Dürers Namen durch Monogrammeintragung in gutgläubiger oder böswilliger Absicht begnügt.

Um was es sich bei der Wiener Scheibe handelt, ist aber nicht mit allgemeinen Erwägungen, sondern allein mit den Mitteln der Stilkritik nachzuprüfen. Hier spricht nun ganz merkwürdigerweise Entscheidendes für eine Einordnung in Dürers Werk, andererseits aber auch nicht minder Beachtliches entschieden dagegen, wobei die Argumente für Dürer und die gegen ihn in völlig verschiedenen Ebenen liegen. Methodisch liegt hier ein Sonderfall der Stilkritik vor, der entsprechend eine Zuschreibung an Dürer in einem ganz bestimmten Sinne, zugleich aber auch wieder eine Einschränkung dieser Zuschreibung fordern wird. Den Ausweg aus diesem Dilemma wird eine Hypothese bieten, die immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich hat. Da das Stück in technischer Hinsicht ein Unikum ist, fallen die üblichen Wege der Handschriftvergleichung einigermaßen in Wegfall.

Man brauchte sich mit der Scheibe nicht weiter zu beschäftigen, wenn, wie Glück meint, wirklich die Formen nur ganz im allgemeinen Dürers Stil folgen, keinesfalls aber in das Jahr 1504 passen würden. Dies jedoch gerade ist nicht der Fall. Vielmehr im Gegenteil, auch wenn wir das beglaubigende Datum garnicht besäßen, könnte man die Arbeit nach Komposition und nach zeichnerischem Stil in keine Zeit von Dürers Entwicklung besser einordnen als eben in dieses Jahr.

Von 1504 besitzen wir die Zeichnungenfolge der Grünen Passion, an deren Abkunft von Dürer, selbst wenn man die Eigenhändigkeit der Wiener Blätter bestreiten will, kein Zweifel sein sollte. Mit der Grablegung L 489 der Albertina ist die Glas-Beweinung nahe verwandt. Hier wie dort das schlichte Heranknien der Mutter, nur ein wenig schräg aus der Tiefe, in der formalen Wirkung trotzdem der Bildebene fast parallel: die Hände sind betend zusammengelegt, also weder das Berühren des Leichnams noch das verzweifelte Ringen der Hände. Wie in der Zeichnung Johannes, so ist es in dem Glasbild eine der Frauen, die Maria behutsam herangeführt hat. In beiden Darstellungen ragen im Hintergrunde auf einer Höhe die drei Kreuze einsam gegen den Himmel, die Schächer hängen noch, am mittleren Kreuz

Digitized by Google

lehnt nur die Leiter. Trotz motivischer Übereinstimmungen ist nirgends ein kopiertes, ein von der einen Darstellung in die andere übernommenes Motiv festzustellen.

Auch in dem Holzschuherschen Beweinungsgemälde in Nürnberg, das zum mindesten eigenhändig begonnen ist, läßt Dürer die Szene sich nicht mehr wie auf dem Münchner Bilde unter dem Kreuze, sondern bereits in der Nähe des Grabes abspielen. Die Darstellung der Grünen Passion ist Beweinung und Grablegung zugleich, während in den graphischen Zyklen beide Szenen in getrennten Bildern zur Darstellung kommen. Kompositionell leitet nun die Wiener Scheibe bereits zu dem 1507, also unmittelbar an die venezianische Reise anschließend, entstandenen Beweinungsblatte der Kupferstichpassion hinüber. Unter der Achsel von Johannes gestützt, ist der Oberkörper Christi aufgerichtet und die Beine lagen mit gelösten Knien in Verkürzung schräg aus der Tiefe nach vorn.

In den Gemälden von Nürnberg und München war der passive in vielen Knickungen liegende Akt des Toten vergleichsweise etwas sehr Ungefüges im Bilde gewesen. Besonders in München ist er nicht angenehm in die schon mit dem Arm des stützenden Alten einsetzende Kurve des Bahrtuchs gebettet, die dann gegen den rechten Bildrand hin wieder ansteigt. Die Verspannung in eine Kurve bewirkt, daß die tektonischen Richtungen: Wage- und Senkrechte in der Gestalt überhaupt nicht zur Wirksamkeit kommen, daß sie also einer kompositionellen Beziehung auf die Bildränder völlig entbehrt. Auch in der Nürnberger Beweinung ist die Einordnung in das tektonische Bildgerüst nur wenig gestärkt: vorherrschend sind noch immer die Schrägen.

Die Grablegung der Grünen Passion nähert nun — darin auf den Beweinungsholzschnitt der Großen Passion zurückgreifend — den Körper dem unteren Bildrande an. Statt des gebrochenen ist aber hier der am Boden schleifende Leichnam gegeben, so daß in der Erstreckung der Beine die in dem frühen Holzschnitt garnicht betonte Horizontale zur Wirksamkeit kommt. Und indem das Haupt nun nach vorne hinübersinkt, tritt im Oberkörper auch die Vertikale, gleichsam als Tangente an seiner Kurve sehr stark in Erscheinung; das Stehen des vorgebeugt tragenden Mannes ist statisch an ihr orientiert. Die Gestalt Christi ist also kompositionell in neuer Weise in die Bildecke gebettet, das Bildgefüge hat in ihr eine Basis gewonnen, die auch den rückwärts befindlichen Gestalten neue Festigkeit gibt. Die ganze Komposition ist jetzt durch ein deutliches Hintereinander von drei Figurenschichten räumlich gelöst, auch die fluchtende Schräge des Sarkophags hat an dieser wirksamen Einbeziehung der Tiefendimension in die Gruppe wichtigen Anteil. Gelockert aber ist die tiefenmäßige Bindung, da der Leichnam noch rein in der Fläche liegt. Der nächste Schritt war folgerichtig nun der, auch in diese Hauptgestalt die Tiefenachse hineinzunehmen, ohne die gewonnene Beziehung auf die Bildränder preisgeben zu müssen.

Sowohl die Glas- wie die Kupferstichbeweinung drehen nun den Leichnam und richten zugleich den Oberkörper noch stärker empor, so daß aus dem Liegen fast schon ein aufrechtes Sitzen wird. Brust und Schultern werden jetzt mehr von

Digitized by Google

Abb. 2. Beweinung der Grünen Passion, 1504. Wien, Albertina.

vorn gesehen und die Horizontale ist nur in den Oberschenkeln betont. Die Scheibe greift dabei auf Motive der Holzschuher-Beweinung zurück; der Kopf sinkt, den der Kohlezeichnung L 231 von 1503 nur in der Verkürzung variierend, nach hinten hinüber, und die Mutter bewegt sich in den durch die Brechung des Körpers entstandenen Winkel. Auch die Festigung der Gruppe von rückwärts durch eine aufrechte Standfigur erinnert wieder an die vorangegangenen Gemälde. Neu aber ist

Digitized by Google

die nunmehr erreichte Tektonik der Gruppe. Jetzt nimmt der innere Winkel des Körpers im Bilde selber schon jenen zwischen linkem und unterem Bildrand vorweg; eine Beziehung, die die Nürnberger Beweinung noch völlig vermissen ließ. Der Körper ruht wie in dem Blatte der Grünen Passion, fest in diese Ecke einbezogen, nur jetzt in völlig neuer Weise von räumlichen Gehalten durchsetzt.

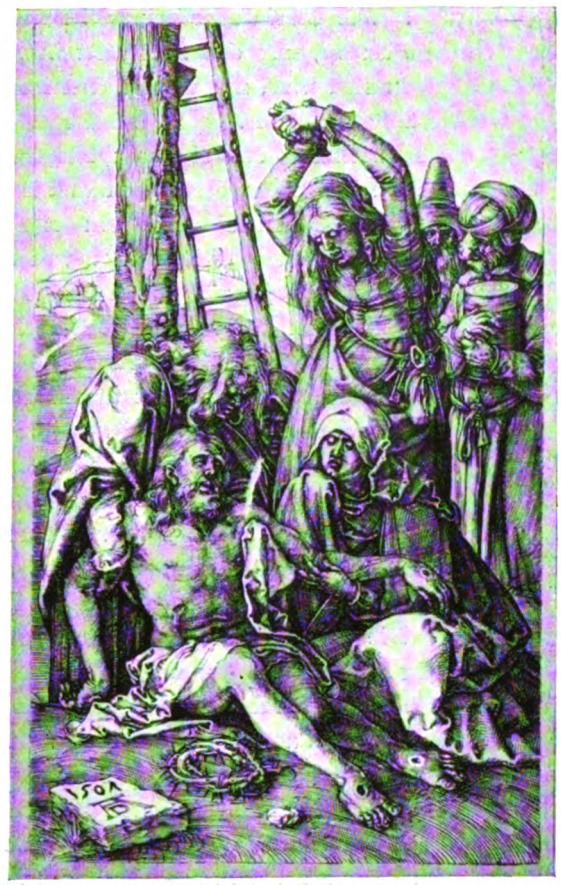


Abb. 3. Beweinung der Kupferstich-Passion, 1507.

Der Kupferstich vertritt wieder gegenüber der Scheibe die spätere Stufe. Der Körper ist noch weiter nach rückwärts genommen, dafür ist im Sitzen die Ecke wieder um einen Grad schärfer betont. Weiterhin erfolgt Festigung der Gruppe durch den breiten nach oben zu aus dem Bilde herausführenden Kreuzstamm, der auf dem Münchener Bilde kompositionell noch ein völlig belangloser Faktor war. Die Achse der Schultern ist neu als Horizontale wirksam gemacht, auch die in den Gelenken reich gebrochenen Arme sind jetzt als Richtungswerte bedeutsam. Man vergleiche dagegen auf der Scheibe etwa das schlaffe Hängen des rechten! In dem Stich dient er zwar nicht statisch, aber in formaler Hinsicht optisch-richtungsmäßig als Stütze.

Ein weiterer Schritt ist in der Beweinung der kleinen Holzschnittpassion (nach 1509) geschehen. Der Oberkörper wird hier aus der Tiefe her herübergezogen, die Füße dagegen schleifen noch in der Flächenrichtung, es herrscht also schon bewegungsmäßig der Richtungskontrast. Auch sonst sind, etwa in dem fast im rechten Winkel hart gebrochenen rechten Arme, die inneren Achsenbeziehungen weiter verschärft. Aus der Grablegung der Grünen Passion ist jetzt die Gestalt der die Füße küssenden Magdalena herübergenommen. Formal dient sie aber in dieser späten Fassung dazu, den Richtungsgegensatz horizontal-vertikal aus dem Räumlichen wieder in die Bildebene hinüberzuleiten.

Eine Weiterbildung der Komposition in anderer Richtung läßt dann wieder die Zeichnung L 539 von 1519 in der Albertina erkennen. Die schon im kleinen Holzschnitt anhebende Betonung der Gruppendiagonale wird jetzt gesteigert. Die

Digitized by Google

Funktion, das Bildgefüge zu tektonisieren, wird übernommen von stehenden Vordergestalten, darunter einer Rückenfigur, so daß die Szenerie auch gegen den Beschauer hin in sich neuen Abschluß gewinnt. Die Zeichnung des Leichnams greift auf die gemalte Nürnberger Beweinung, die räumliche Anordnung auf die gestochene von 1507 zurück. Die Maria aber entspricht am ehesten der der Glasbeweinung oder der der Grünen Passion, nur daß sich jetzt in Haltung und Gebärde deutlich die, wie noch zu zeigen sein wird, mit der zweiten italienischen Reise neugewonnene Schwere der Empfindung bekundet.

Die Entwicklung des Themas: Beweinung verläuft also bei Dürer im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts — und auch nachher noch — Schritt um Schritt konsequent. Das Scheibenbild hat in dieser Entwicklung zwischen der Grünen Passion von 1504 und dem Kupferstich von 1507 seinen Platz. Erinnert man sich, daß von 1505 bis ins Jahr 1507 hinein Dürer von Nürnberg abwesend war, daß seine Bildvorstellungen aus dem Passionskreise während des Aufenthalts in Venedig geruht haben dürften, so wird man die Zeitspanne 1504—1507 zwischen Scheibe und Stich gewiß nicht als zu weit ansehen wollen.

Der Komposition nach gehört also die Scheibe ihrem Datum entsprechend in Dürers Entwicklung. Daß auch die Gestalten physiognomisch seiner Vorstellungswelt entsprechen, wird kaum jemand in Zweifel ziehen. Und zwar sind sie wiederum typisch für die Zeit des Dátums 1504. War kompositionell der Abstand zwischen Beweinungsscheibe und -kupferstich sehr gering, so ist er im Menschlichen groß. Hier wird in der späteren Arbeit der ganze Gewinn des zweiten Venedigaufenthaltes erkennbar. Die Reise hat ähnlich wie schon die erste des Winters 1494/95 eine Verschwerung der Körpervorstellungen und entsprechend des physiognomischen Ausdruckes im Gefolge gehabt. Das Haupt des Johannes beugt sich jetzt von breiten Schultern aus über das des Toten herab. Unter den gescheitelten Locken ist in neuer Weise das kubische Volumen sichtbar gemacht, die Verkürzung tritt stärker zutage und das Antlitz ist in Schatten gesetzt, wodurch der schmerzvoll-düstere Ausdruck verstärkt ist. Der Johannes der Scheibe rückt mit diesem neuen verglichen noch ganz auf die Linie des älteren in der Grabtragung der Großen Passion, so sehr er auch, darin der Grünen Passion verwandter, dessen wuchtige Formen einigermaßen verschwächt. Gesteigert ist in dem Kupferstich auch die Schwere des Zugreifens. In der Scheibe war, ähnlich wie in dem Nürnberger Gemälde, die physische Anstrengung noch garnicht zu spüren. Weiter die Gestalt der Mutter: erst im Kupferstich ist es statt des motivisch nicht ganz deutlichen aber physisch mühelosen Herankniens ein trübes Hocken am Boden. Der linke Arm ruht, schwer die Mantelfalten niederziehend, in der Gewandung, die zum Antlitz unter dem Mantel emporgeführte Rechte ist von Stoffmassen belastet. Das Antlitz ist uns breiter entgegengewendet, härter und ernster in der Gesamtform, alles modisch Zierliche ist dem Ausdruck tiefen Mutterschmerzes gewichen. Die Mutter der Beweinungsscheibe ähnelt mit dieser späteren Gestalt verglichen ausdrucksmäßig noch ganz der der Wiener Zeichnung des Jahres 1504. Damals, und nicht erst, wie Heidrich annahm, nach der Reise, entstand gewiß auch der Holzschnitt B 92: Christi Ab-

Digitized by Google

schied von seiner Mutter. Auch in diesem Blatte ist noch nicht der neue stumme und schwere Ausdruck gesucht — man vergleiche das entsprechende Blatt B 21 der Kleinen Passion! —, sondern eine Geste beweglicher Klage, deren letzter Ursprung in der Magdalenengestalt von Rogiers Kreuzabnahme im Escorial gesucht werden muß. An diesen Holzschnitt wird hier deshalb erinnert, weil die Gebärde des Zugreifens der hinter Maria stehenden Frau unserer Scheibe motivisch ähnelt, während die Figur in der Ansicht mehr der das Salbgefäß haltenden Magdalena entspricht.

Christi zurücksinkendes Haupt neben der emporgedrückten Schulter setzt wohl Bellinis Pietà-Gemälde im Berliner Museum voraus. Vor allem stammt hierher die Haltung des rechten Armes, der statt wie der andere schlaff gegen den Boden herabzusinken, im Ellenbogen gekrümmt, dem Beschauer noch einmal die schmerzvolle Wunde im Handrücken entgegenhält. Dieses stark gefühlsbetonte Motiv scheint physisch für einen Toten unmöglich, während bei Bellini der Arm in dem leise berührenden Griff des einen der beiden Engel eine äußere Stütze fand. Ähnliche Übernahme eines ausdrucksstarken Motives aus fremden Vorbilde unter Fortlassung des statischen Haltes war auch schon in Dürers frühestem Londoner Beweinungsholzschnitt erkennbar (vgl. Ztschr. f. bild. Kunst 1927/28, S. 355 f.). Nicht nur bei der Glasbeweinung, sondern schon bei der gemalten in Nürnberg wird man Kenntnis der Bellinischen Bildidee voraussetzen dürfen.

Dürerisch wie die Komposition und das Menschliche der Gestalten ist auch die Umrahmung. Gerade in den Scheibenrissen bald nach 1500: L 689—696, 704, 705, die ich zwar nicht für eigenhändig, aber für aus Dürers nächstem Umkreise herrührend halte, begegnet die Einfassung des ganzen Bildfeldes oder eines Ausschnittes aus ihm mit Astwerk ganz ähnlich. Die Spitze des von den Ästen gebildeten Kielbogens ist von spätgotisch eingerolltem Blattwerk umgeben, wie es genau so den rahmenden Bogen des Holzschnittes B 79 (Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte) dicht überspinnt. Wiederum 1504. Auch die Putten sind echteste Dürergeschöpfe, Brüder der Engelchen, die auf dem Blatte der Holzhackerfamilie im Marienleben begegnen.

Die Wiener Beweinungsscheibe ist nach dem Gesagten also ein unlösliches Glied in der Reihe Dürerscher Bildideen, und die Analyse des Stils bestätigt das Datum durchaus: 1504. Undenkbar ein späterer Fälscher, der imstande gewesen wäre, dieses Glied erst einer schon vorhandenen Kette echt Dürerscher Kompositionsgedanken nachträglich einzufügen!

Das Glasbild läßt sich aber nichtsdestoweniger *nicht* einfach *bedenkenlos als Dürers Werk ansehen*. Schwere Mißverhältnisse und Verzeichnungen, wie sie uns in den übrigen Arbeiten dieser Jahre niemals begegnen, entstellen das Ganze. In der Gestalt Christi will die Länge des linken Beines und vor allem des linken Armes zu der Kürze der Gliedmaßen an der rechten Körperseite nicht passen. Ähnlich ist weitaus zu lang der rechte Arm unter dem Gewande bei Magdalena, und die Hände Mariae sind riesengroß im Vergleich mit der Linken der hinter ihr stehenden Frau. Bei dieser ist auch das Verhältnis von Ober- und Unterkörper recht unklar.

Digitized by Google

Daß für alles dieses Dürer verantwortlich sei, kann kaum glaublich erscheinen. Diese Kritik ist auch Dürers eigenem Standpunkte durchaus gemäß, weil er sich ja gerade damals, im Jahre des Adam- und Evastiches, um eine Erkenntnis der Verhältnisharmonien des menschlichen Körpers auf das leidenschaftlichste bemühte. Hier sind diese Harmonien in einer Weise, die Dürer gewiß aufs tiefste verabscheut hätte, verzerrt.

Also doch ein Pasticcio, ein Zusammenfügen im einzelnen Dürerischer, aber heterogener Motive? Dem widerspricht aufs entschiedenste die nicht zu leugnende Einheit des Stils und der Komposition. Dies jedenfalls ist gewiß, daß das Glasbild auf eine in der Gesamtkomposition entsprechende und sehr einläßliche Zeichnung Dürers zurückgeht. Daß diese auch die Rahmung mit der Monogrammtafel enthielt, daß also ein durchgeführter Scheibenriß vorlag, ist recht wahrscheinlich.

Die Verzerrung ist wohl nur so zu erklären: für die Scheibe wurde aus äußeren Gründen ein anderes Format wie das des Scheibenrisses gefordert. Der Glasmaler hat trotzdem, um genau die Dürersche Zeichnung wiedergeben zu können, wesentliche Teile des Glasbildes nach dem untergelegten Riß einfach gepaust. Er hat dabei stellenweise Strich um Strich völlig nachzeichnen können. An anderen Stellen, vor allem in der Nähe der Bildmittelachse, war er aber zu Verschiebungen gezwungen, die sich trotz geschickter Verschleierung als Verzerrung auswirken mußten.

Diese Erklärung dürfte dem vorliegenden Sachverhalt am besten entsprechen. Sie läßt vor allem verstehen, warum das Bild trotz seiner Mißverhältnisse stilistisch bis in die Einzelheiten der Zeichnung hinein völlig dürerisch wirkt. So ist wohl auch an eine zeitgenössische Arbeit zu denken, das Jahr 1504 mag für den Entwurf sowohl wie für die Ausführung gelten. Wahrscheinlich hat der Glasmaler die zugrundegelegte Zeichnung von Dürer selber empfangen und das Monogramm mit des Meisters vorher gegebener Einwilligung mitübertragen. Und in der Tat ist die Scheibe, wenn auch nicht als Ganzes, so doch stellenweise nicht minder original als etwa ein Dürerscher Holzschnitt. Fälschung, Kopie? Ganz gewiß nicht; vielmehr, wenn auch nicht im Sinne der manuellen Ausführung, Original; aber ein Original, das in der angegebenen Weise verzerrt worden ist.

So ist die Wiener Scheibe das wichtigste Denkmal für die Frage nach Dürers Verhältnis zur Glasmalerei. Sie ist auf diesem Gebiete an Feinheit der Ausführung, an innerer Dichtigkeit des zeichnerisch-plastischen Formgefüges aller zeitgenössischen Produktion hoch überlegen. Das von Schmitz, wie ich glaube, zu Unrecht auf einen Dürerentwurf zurückgeführte Landauerfenster des Berliner Schloßmuseums (Schmitz a. a. O. T. 37—39) gibt einen falschen Begriff von dem, was der Meister dieser Technik zumuten zu dürfen vermeinte. Die Existenz der Wiener Scheibe widerlegt auch die Meinung, Dürer habe die Glasmalerei so gering eingeschätzt, daß er für sie die Qualität seiner Produktion auf das dünne und gehaltlose Niveau der umstrittenen Benediktzeichnungen habe herabdrücken können. Anpassung an die Bedingungen des Materials? Im Gegenteil: Vergewaltigung des Materials; das Glasbild wird zur Handzeichnung, keine Farbe, nur Grundierung, keine

Digitized by Google

weiche, verwischende Modellierung, sondern lineare Durchzeichnung der Form bis ins Letzte! Diese letzte, dem Ursinn der Kunstgattung so widersprechende Konsequenz wurde so radikal niemals wieder gezogen. Das ist das Einzigartige dieses Werks. Trotz der schweren Eingriffe, die wir vermuten dürfen, und trotz der Ausführung durch fremde Hand ist es stilistisch ganz Dürers Schöpfung.

II. Die Grüne Passion.

Nach Abschluß der vorliegenden Ausführungen über die Wiener Beweinungsscheibe erschien in dieser Zeitschrift (1928, S. 219) Friedrich Haacks Artikel: Nochmals die Grüne Passion, dessen Thesen eine Entgegnung nötig erscheinen lassen. Die vorangegangene Untersuchung über Dürers Anteil an dem Glasbild gründete wesentlich in der bisher nie bestrittenen Voraussetzung, die Beweinungsdarstellung der Wiener Zeichnungenfolge sei eine Bildidee Dürers, sei es original oder in kopistenhafter Abschwächung. Diese Voraussetzung wird nun von Haack zum ersten Male in Zweifel gezogen. Die berühmten Blätter der Albertina werden von ihm rundweg für Fälschungen der Zeit um 1600 erklärt. Und zwar sollen die meisten Kompositionen, die nämlich, für die keine unmittelbaren Vorzeichnungen erhalten sind, nicht einmal auf Entwürfe Dürers zurückgehen, sondern aus anderen seiner Werke frei kompiliert sein. Der Stilcharakter sei frühbarock.

Bisher wurde angenommen, und zwar von den Anhängern wie den Gegnern des Dürerischen Ursprungs der Folge, es seien weitere Vorzeichnungen verlorengegangen. Ja, nach einigen dieser verlorenen Entwürfe wurden Kopien nachgewiesen. Haack bestreitet nun, daß deren Originale je vorhanden gewesen, die Kopien werden für „Nachzeichnungen nach der Grünen Passion" selber erklärt[1]). Doch zeigt unter ihnen zum mindesten das Mailänder Blatt mit der Geißelung die Komposition noch in dem gleichen Vorstadium wie die im Original überkommenen Entwürfe (vgl. Joseph Meder: Dürers Grüne Passion in der Albertina, S. 23 und Texttafel 5). Im Verhältnis zu der Wiener Ausführung bestehen die gleichen charakteristischen Abweichungen: mehr Größe und Schwere der Form, mehr Kraft des Ausdrucks, etwa in der Christusgestalt, wo in Wien mehr weiche Zierlichkeit ist. Es ist dies ein etwa dem der beiden Dornenkrönungen L 482 und L 483 genau entsprechender Unterschied.

Haack vermögen solche „gelegentliche Abweichungen in der Komposition ... bei dieser Annahme nicht irrezumachen". Er mutet uns also zu, an die nach-

[1]) Richtig ist diese Annahme nur für L 734, die Kreuztragung der Sammlung Oppenheimer, die im wesentlichen geradezu als Pause nach L 485 entstanden sein dürfte. Abweichungen in der oberen Bildhälfte erklären sich durch eine des niedrigeren Formates wegen nötig gewesene Zusammenschiebung. Maßvergleichung an den Originalen war mir freilich nicht möglich, doch sind die Charakteristika einer mißverstehenden Pause an den verschiedensten Stellen ganz unverkennbar: in den nicht ausgezogenen Kanten der Fallgatterstäbe, in der durch die Zusammenschiebung völlig verunglückten und unräumlich gewordenen Stadtlandschaft des Tordurchblicks, bei der Verschnürung an der Brust der Veronika durch das Fortlassen der Knöpfe usw. Meders Vermutung, hier sei eine verlorene Vorzeichnung vorauszusetzen, scheint mir durchaus unnötig zu sein. Die Meinung, das Blatt könne original sein, ist angesichts der offenkundigen Merkmale, die für Kopie und Pause sprechen, unverständlich.

Digitized by Google

trägliche Rückübersetzung einer angeblichen Barockfälschung in ein quasi-dürerisches Vorstadium zu glauben, wie es den Dürerischen Vorentwürfen zu vier anderen Kompositionen entspricht, wie es hier aber der Kopist des Mailänder Blattes, wiederum wohl in fälschender Absicht, nur rekonstruiert haben könnte. Meder hatte noch auf ein bezeichnendes Mißverständnis dieses Kopisten verwiesen, die Umdeutung des von Dürer gewohnheitsgemäß über dem Fluchtpunkt seine Perspektivkonstruktion gezeichneten kleinen Bogens (auf der Brust des Geißlers rechts vorne) in eine Rockfalte, wozu kaum die Wiener Ausführung, sondern nur der auch hier notwendig vorauszusetzende flüchtigere Entwurf Anlaß gegeben haben kann. Haack kümmert dies nicht. Er erwähnt auch nicht erst, daß die Mailänder Kopie ihrerseits wieder in einem Blatte der Universitätsbibliothek Erlangen noch einmal kopiert erscheint und daß diese Afterkopie mit dem Datum 1523 versehen ist. Das Wasserzeichen ihres Papiers begegnet auf in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts benutzten Papieren, während wesentlich späteres Vorkommen bei Briquet (Les Filigranes, Gruppe 4950—59) nicht angeführt ist. Für sich wäre diese Tatsache gewiß kein Beweis; aber eine auf dem Blatte zu lesende Jahreszahl wird, auch wenn sie nachträglich hinzugefügt sein sollte, in ihrer Glaubwürdigkeit dadurch gewißlich gestützt. Hinzukommt, daß andere Zeichnungen der gleichen Hand sich stilistisch als zwischen 1510 und 1530 entstanden ausweisen können, so daß das auch bei ihnen vorhandene Datum 1523 zu Zweifeln nicht Anlaß gibt [1]). Eine weitere Erlanger Zeichnung nach der Schaustellung der kleinen Passion wohl ebenfalls Afterkopie, trägt die Jahreszahl 1524. Für zwei der Grünen Blätter ist also schon durch das Vorhandensein so früher Nachahmungen Haacks Datierung der Kompositionen um 1600 zur Genüge wiederlegt.

Vier Vorzeichnungen Dürers läßt Haack immerhin gelten, zwar nicht als solche zu einer damals beabsichtigten Grünen, sondern als Entwürfe zur Ergänzung der Großen Passion. Daß in diesen Zeichnungen alle Aktionen rechtshändig ausgeführt werden, daß sie also garnicht für die Umsetzung in Holzschnitt oder Kupferstich ausgeführt sein können (wie andere von vornherein auf den Gegensinn berechnete Dürer-Blätter dieser Jahre, etwa die Coburger Geißelung von 1502, L 706), beachtet er nicht. Die Arbeitsweise des Fälschers ist nun diese: die vier sichtlich zusammengehörigen Passionszeichnungen benutzt er recht eingehend, d. h. er kopiert sie unter freier Abwandlung einer größeren Anzahl von Motiven gemäß seinem frühbarocken Geschmack. Immerhin er kopiert bis in kleine Einzelheiten hinein. Statt nun aber bei der Ergänzung der Folge ebenfalls Zeichnungen Dürers heranzuziehen, läßt er die übrigen Blätter entstehen durch bloßes „Nachempfinden", „Nachbilden", „Entlehnen" aus Dürers graphischem Werk oder anderen Arbeiten der

[1]) Es sind das Erlanger Blatt II C 21 und die irrtümlich Baldung zugeschriebene Zeichnung Terey 200, beide von der gleichen Hand wie die Erlanger Afterkopien nach Dürer mit der Jahreszahl 1523 versehen. Blätter, die auf einen oberrheinischen Zeichner in Baldungs Nähe weisen, sind natürlich, auch wenn man den Daten nicht glauben will, niemals erst um oder nach 1600 entstanden geschweige denn die Vorbilder ihrer Vorbilder. Der Schluß dieses Artikels kommt noch einmal auf die Erlanger Kopien zurück.

Digitized by Google

Zeit um 1500, wobei die Abwandlungen keine anderen sind wie die, denen Dürer selber seine eigenen älteren Bildgedanken fortwährend unterwarf. In vier Zeichnungen noch, teilweise peinlich genau, kopierend, schaltet er in den sieben übrigen mit Dürerischem Formgut so frei wie nur Dürer selber. Übergänge zwischen beiden Arbeitsweisen bestehen nicht, es sei denn, daß Haack sich entschließe, auch die Kompositionen: Gefangennahme und Christus vor Pilatus samt den Vorzeichnungen als nicht dürerisch preiszugeben und der hier ja geradezu handgreiflichen „Entlehnungen" wegen auf die Blätter der Kupferstichpassion B 5 und B 7 zurückzuführen. Haack übersieht bei seinen Beweisgängen völlig, in wie hohem Grade Dürer bei der Neufassung eines Bildthemas immer wieder auf eigene ältere Lösungen zurückgreift. Aus den zeitlich frühern Arbeiten vertraute Gestalten begegnen wie alte Bekannte in dem späteren Werke des Meisters fortwährend, nur abgewandelt in der Haltung, im Ausdruck, in den Funktionen. Großartig ist vor allem die Umgestaltung der Gesamtbildidee, die oft von Fassung zu Fassung folgerichtig verläuft, wobei Folgerichtigkeit keineswegs ein Fortschreiten zu ästhetisch Wertvollerem zu bedeuten braucht. So — der erste Teil dieses Aufsatzes suchte dies nachzuweisen — beim Thema Beweinung: „Während die Figurenkomposition im Vordergrund des Schnittes (B 13 der Großen Passion) ein gleichseitiges Dreieck bildet, dessen Spitze im Kopf der hinter Maria stehenden Frau liegt, hat der Kopist (sic!) dieses Dreieck zerschlagen, indem er hinter Johannes links die drei Männer angeordnet hat, die sogar in ihrer oberen Abschlußlinie Johannes überragen." Haack hat Recht, das Figurendreieck von B 13 ist in L 489 tatsächlich zerschlagen; aber warum? Weil die Gruppenfügung jetzt — und um 1504 ganz allgemein — in die Tiefe hinausgreifen, aus einer wesentlich zwei- eine von Grund auf dreidimensionale Komposition werden will. Es sei hier noch einmal auf die Ausführungen im ersten Teil dieses Aufsatzes verwiesen. Nur durch die Frage nach dem inneren Grund der Verwandlung, die Haack niemals stellt, wird erkennbar, warum der vermeintliche „Kopist" alles verändert — sogar den Inhalt der Szene, denn L 489 stellt bereits den ersten Moment der Grablegung dar —, warum er nichts als das allerallgemeinste Schema der ikonographischen Anordnung übrigläßt.

Wie die Beweinung, so soll auch die Geißelung (L 481) „sehr frei" dem entsprechenden Holzschnitt der Großen Passion „nachgebildet" sein. Sehr frei, auch wenn sich außer einigem anderen feststellen läßt, bei den Säulen seien die „Basen ziemlich übereinstimmend". (Ziemlich, denn in Wirklichkeit sind sie anders, obgleich Formgleichheit hier kein Wunder wäre.) Daß aber der Raum um die Figuren selbst wohlig sich weitet, daß die Figurengruppierung reich und durchsichtig ist in betonter räumlicher Tiefe — wie flach dagegen trotz aller Bewegtheit im einzelnen in B 8 die sich mauerhaft durch das Bild ziehende Gestaltenmasse! —, daß die Gestalt Christi in weichem kontrapostischem Gliederspiel wundervolle Lösung erfährt, dies alles hindert trotz der schönen Analysen Joseph Meders (a. a. O. S. 24), die diesen Fortschritt gegenüber dem Holzschnitt feststellten, Haack nicht an seinem Verdikt! „Insgesamt ist das Blatt von einer größeren

Digitized by Google

Bewegtheit und Unruhe als alle Darstellungen der Geißelung von Dürer" womit er wohl jeden Kenner des Dürerischen Werkes verblüfft.

Überall findet Haack Entlehnungen seines „Kopisten" auf und zeigt sie als Beweise für den Tatbestand einer Fälschung vor. So etwa geht nach ihm die Kreuzigung L 487 „in der Hauptanlage auf den Holzschnitt Calvarienberg B 59 zurück", z. B. „die Art, wie Christus ans Kreuz geschlagen ist" u. a. „Wenn man die Komposition längere Zeit betrachtet, so schreit der Kruzifixus ordentlich nach der Ergänzung durch die beiden Schächer des Holzschnittes." Wie lange man die Komposition betrachten muß, ist leider nicht gesagt. — Gelegentlich ist auch für den Fälscher ein anderer wie Dürer die Quelle. In der Beweinung L 489: „Das Tollste aber ist die Magdalena, die sich zu Boden geworfen hat, um Christi Füße zu küssen, und dabei ihr Gesäß emporstreckt, das vom Bildrand jäh durchschnitten wird. Ein solches Motiv ist Dürer nicht zuzutrauen, der bis ins Innerste seiner Seele von Ehrfurcht vor den heiligen Personen erfüllt war." Wohl aber Fra Bartolommeo, und auf diesen minder ehrfürchtigen Künstler gehe nun das Motiv solchen Emporstreckens, lehrt Haack uns, zurück.

Diese Stichproben mögen genügen. Einige Beachtung verdient vielleicht noch die Behauptung vom „gelegentlich elementar durchbrechenden Charakter des werdenden Barockzeitalters". Hier spiegelt sich nämlich die völlig vage Vorstellung, die Haack anscheinend vom Barock überhaupt hat. Die Kreuzabnahme L 488 z. B. hat „barockes Pathos", „barocke Elemente", sie „stellt den Höhepunkt des Bewegten, Sentimentalen, des vom Kopisten Gewagten, also originell Barocken dar". „Es ist hier aus dem ganzen Geist der Zeit um 1600 eine Art Komposition zustande gekommen, wie sie bald darauf durch Rubens ihre klassische Prägung erhalten sollte." Wie eine Renaissance-Kreuzabnahme sich von einer des Barock grundsätzlich unterscheidet, kann man etwa in der schönen Gegenüberstellung der Kompositionen des Daniele da Volterra und Rembrandts durch Wölfflin im Abschnitt Vielheit und Einheit des Buches über die Grundbegriffe nachlesen. Die unerhört großartige Fassung des Themas durch die Grüne Passion und die Antwerpener des Rubens hätten sich als Beispiel und Gegenbeispiel ebensogut heranziehen lassen. „Meder führt übrigens die Komposition auf Mantegna zurück", räumt sogar Haack selber ein. „Daneben aber dürfen ihre barocken Elemente nicht übersehen werden." Was aber sind nun diese barocken Elemente? Pathos, Bewegung? Ist etwa oberitalienische Kunst, die Dürer nachweislich beeinflußte, nicht pathetisch, gerade in der Bewegung? Hat Dürers eigene Apokalypse keine Bewegung, kein Pathos? Oder ist barock das „Gezierte", „Sentimentale"? Ist Schongauer, dessen Einfluß Dürer so viel verdankt, nicht geziert und sentimental (für unser Empfinden)? In der Kreuztragung L 485 sei „am tollsten" „die in barocke Bewegung versetzte Veronika mit der überstarken Büste und der Sentimentalität der Gebärde und des Ausdrucks". Nun, in der Bewegung ist diese Veronika eine Schwester etwa der sehr viel bewegteren Maria auf dem Marienleben-Holz-

Digitized by Google

schnitt: Christi Abschied B 92, nur daß diese, um mit Haack zu reden „sentimental" wirkt, während in der das Gesicht ins Profil abwendenden Frau der Grünen Passion von einem Gefühlsausdruck überhaupt nichts zu sehen ist. Demnach nicht barock bewegt, nicht sentimental; ist also vielleicht die „überstarke Büste" barock? Was soll die Behauptung, die Grüne Passion enthalte Barockes, wenn der, der sie aufstellt, auf jeden ernst zu nehmenden sachlichen Nachweis, auf jede Gegenüberstellung mit wirklich Barockem verzichtet und sich statt dessen mit vagen Andeutungen begnügt?

Haack redet vom „ganzen Geist der Zeit um 1600"; aber ob er von ihm eine genauere Vorstellung hat als von der Arbeitsweise und Stilbildung Dürers, das wird man bezweifeln müssen. Wirkliche Dürer-Nachahmungen und -Fälschungen um 1600, wie sie das Wiener Galeriedepot oder das Budapester Kabinett besitzen, vermögen das Auge heutiger Dürerkenner kaum mehr zu täuschen. Nur das Problem der Aquarelle, vor allem der botanischen Studien, ist stellenweise noch ungeklärt, und allenfalls bei Kopien, übermalten Stücken und Arbeiten in selten vorkommender technischer Ausführung waren in letzter Zeit noch vereinzelte Verwechslungen möglich (Dresdener Kruzifix, Berliner Madonnenbild 575 B, Wiener Zeichnung L 659 u. a.). Für die Grüne Passion aber besitzen wir in Dürers Werk und aus Dürers Zeit so viele Vergleichsmöglichkeiten, daß auch ohne Datum und Monogramm über die Entstehungszeit kein Zweifel sein darf. In jenen späten Nachahmungen hingegen bricht — wenigstens wo nicht wörtlichste Kopie vorliegt — das Barocke wirklich elementar durch, nun aber weniger in Bild- und Figurenaufbau als in der Strichführung, die von einem förmlichen Wirbel ergriffen wird oder malerisch sprunghaft erscheint. Was dagegen Dürers Handschrift noch recht eigentlich nahesteht und wie alles in der Grünen Passion ihre plastische Gesinnung verrät, stammt wohl — nur vom Falle direkter Kopie oder Pause abgesehen — immer auch aus größerer zeitlicher Nähe. So etwa die sich zumal mit Motiven des Allerheiligenbildes bereichernden Altarflügel im Depot des Wiener Museums (Jb. d. Kunsthist. Slg. d. Allerh. Kaiserhauses 28, T. 3), die Glück wohl zu Unrecht unter dem Stichwort Fälschung veröffentlichte, oder der so erstaunlich das Holzschuherbildnis nachahmende Pauluskopf der Bamberger Galerie, der von Georg Pencz herrührt, wie Vergleich mit dem Dresdener Fragment 1884 einer signierten Anbetung der Könige ergibt.

Haacks Datierung um 1600 ist also ebenso falsch wie sein Streichen bedeutender Kompositionsideen aus Dürers Werk. Sein Zutrauen zu den Dürer-Fälschern um 1600 ist ebenso unkritisch, wie es die heute längst preisgegebene Meinung vor 20 Jahren war, die berühmte Kölnische Madonna mit der Wickenblüte sei nicht älter als hundert Jahre. Damals schrieb M. I. Friedländer zu der Frage einige Sätze, die noch immer zu beherzigen sind: „Eine hundert Jahre alte Fälschung ist eine Lächerlichkeit und ein Kinderspott .. Aus dem Grunde, weil jede Generation unter einem neuen Sehzwange steht, weil das Nachzuahmende ... jeder Generation anders erscheint. Aus der Stilgeschichte ist das Gesetz zu entnehmen: jeder Fälscher

Digitized by Google

kann nur seine Zeitgenossen betrügen" (Zschr. f. bild. Kunst 1909, S. 278). Unkritisch ist es ferner, selbst heute noch zu übersehen, wie gut sich die Bildgedanken der Grünen Passion in Dürers Entwicklung um 1504 einfügen. Haack aber hält es ja nicht einmal für nötig, diese entscheidende Frage nach Dürers Entwicklung und nach der inneren Chronologie überhaupt nur zu stellen.

So mag das hier Gesagte zur Wiederlegung seiner These genügen. Eine ganz andere und eine durchaus diskutierbare Frage ist dagegen die nach der Eigenhändigkeit der Wiener Folge. Hier sind berechtigte Einwände möglich, es fällt uns Modernen schwer, in der Ausführung jeweils eine Verbesserung der erhaltenen Dürerischen Vorentwürfe zu sehen. Vieles will uns als Abschwächung und Verkleinlichung erscheinen. Der Vergleich der zusammengehörigen Blätter L 409 mit L 477, L 377 mit L 478, L 479 mit L 480 und L 482 mit L 483 ist methodisch ungemein lehrreich. Er ist auch, wie man es, bevor Haack seinen Aufsatz schrieb, ja auch immer aufgefaßt hat, die entscheidende Grundlage für die Diskussion der Frage, ob Dürer der Autor sein könne. Dieser Vergleich aber ist, wenigstens was die stilkritische Seite der Frage betraf, vielfach allzu ausschließlich auf Grund subjektiver Kritik eines modernen Geschmacksurteils durchgeführt worden. Schon Gustav Pauli (Repertorium XXXVIII, S. 97 ff.) hatte den Einwänden von Hans Cürlis gegen die Folge den Vorhalt machen müssen; aber ein Teil seiner Erwiderung beschränkte sich auf eine kaum minder subjektive Verteidigung. Sagte der Gegner der Grünen Passion, eine Figur habe in der Ausführung an Ausdruck verloren, so meinte der Anhänger, sie habe „selbstverständlich an Ausdruck gewonnen". Das ist keine Basis möglicher Diskussion, und Pauli war es auch nur darum zu tun, dies und die Notwendigkeit objektiverer Kriterien zu erweisen. Haack hat sich um diese Warnung nicht bekümmert, die Subjektivität seiner Kritik ist noch weit hemmungsloser als die seiner Vorgänger. Es genügt aber nun nicht, subjektiven Gründen gegen die Echtheit ebensolche für die Echtheit entgegenzusetzen, und auch die Widerlegung einiger unzureichender sachlicher Einwände, die vorgebracht wurden, wie sie in geschickter und überzeugender Weise Meder und Pauli vornahmen, wird das gegen die Folge gestimmte Grundgefühl ihrer Gegner gewiß nicht entwaffnen. Es wäre vielmehr nötig zu zeigen, daß dieses Widerstreben, das wohl die meisten gegen die Grüne Passion gerade bei dem Vergleich mit den Vorentwürfen immer wieder empfinden, durchaus in objektiven Sachverhalten begründet ist, daß man Einwände machen kann und darf, daß aber trotzdem dieses Widerstreben und diese Einwände die Frage der Echtheit gar nicht berühren.

Man versuche das Verhältnis von Entwurf und Ausführung ohne Parteinahme zu betrachten, Werturteile zu unterdrücken oder, wenn dies nicht möglich, beide Schalen mit ihnen gleich zu belasten! Die Vorzeichnungen sehen zweifellos von vornherein die Kompositionen auf größere Form hin, was moderner Betrachtung ein Wert scheint, während umgekehrt die kleineren Formen der ausgeführten Blätter auf uns oft kleinlich wirken. Aber man vergesse darüber nicht, wie im Gegensatz zu unserer für Dürers Zeit präzise Feinausführung gerade in kleinsten Formen an sich schon ein Wert war, wie der spätmittelalterliche Gesichtspunkt

Digitized by Google

des Fleißes damals noch eine für uns nur schwer noch faßbare Bedeutung besaß! Dann die Kriterien „geziert" und „sentimental", mit denen vor allem Haack operiert: Wissen wir, wie im Bildwerk um 1500 der von moderner Wertung so gekennzeichnete Gefühlsausdruck auf eine Zeit wirkte, die sich Gefühlsausdruck überhaupt als künstlerische Möglichkeit noch zu erkämpfen hatte? Gewiß, es gab auch in damaliger Kunst bereits Ausdruckswerte, die Dürer mied, weil sein geistiges Wesen in ihnen ein Genüge unmöglich finden konnte: etwa das passive Genießen widerstandsloser Hingabe an das Gefühl, das Schwelgen im Schwachsein und Sichschwächen gegenüber übermannendem, entmannendem Sentiment. Es gibt hier gewisse Grenzen, die auch die schmerzbewegtesten Gestalten Dürers — und es gibt geradezu weinerlich wirkende darunter — nie überschreiten. Daß nun die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten in der Grünen Passion sich nicht innerhalb dieser Grenzen, die eben die der Dürerschen Individualität sind, bewege, das hat bis zum heutigen Tage noch kein Gegner der Folge durch genaue Analyse und durch Gegenüberstellung mit anerkannt Dürerischem der Jahre um 1504 wirklich zu erweisen versucht. Es ist auch nicht zu erweisen. Vielmehr begegnet alles „Gezierte", „Sentimentale", was man hier feststellen wird, in Blättern des Marienlebens nicht minder.

Was bleibt an objektiven Feststellungen für die Überlegenheit der Entwürfe vor der Ausführung übrig? Die Kompositionen der Entwürfe sind des öfteren deutlicher, fester. Unbestreitbar etwa, daß die des Verrates (L 469) mehr tragende Basis hat, wenn Petrus auf dem vorderen Bildrande kniet und auch Malchus gegen diese Horizontale gedrückt wird. (Dafür hat L 477, das Wiener Blatt, mehr Bewegung aus der Tiefe, mehr Durchbrechung der geschlossenen vorderen Bildebene zugunsten durchlockernder Durchblicke und Überschneidungen.) Ferner ist in den Verhörsdarstellungen L 478 und L 480 die Gestalt Christi minder erhöht herausgehoben als in den Entwürfen, in denen das Haupt noch teilweise über die Landschaft hinausragt. In der Grünen Passion wird sie mehr geduckt und gedämpft, auf L 480 rückt sie in eine Reihe gleich hoher Köpfe und in die Nähe kleiner Zuschauerfiguren im Mittelgrunde herab (was der Figurenmasse als ganzer und damit wieder auch dem Bildraume mehr Tiefe gibt. Eine ganz neue plastische und zugleich räumliche Lösung der Gestalten voneinander ist jetzt erreicht. Im einzelnen erfährt die Gestalt des Pilatus durch den Bogen über ihr und durch stärkeres Heraustreten hinter der überschneidenden Säule berechtigte Rangerhöhung). Man kann diese Gegenüberstellungen bis ins Endlose fortsetzen, man kann je nach Geschmack der älteren Fassung oder der Ausführung den Vorzug geben. Sicher ist, daß diese gewisse Werte, die den Entwürfen eigentümlich sind, wieder preisgibt. Dürfen solche Veränderungen, die wenigstens in mancher Hinsicht keine Verbesserungen sind, Dürer zugetraut werden?

Hier ist es lehrreich, einen gesicherten Parallelfall heranzuziehen, in dem Entwurf und Ausführung, beides ohne Zweifel von Dürer, in einem ähnlichen Verhältnis stehen wie im Falle der Grünen Passion. Man vergleiche die Bayonner Zeichnung L 348 mit dem nach ihr ausgeführten Marienleben-Holzschnitt der Anbetung B 87! So gelöst, so wenig zum letzten durchkristallisiert in der Zeichnung

Digitized by Google

auch noch die Bildvorstellung ist, sie ist ohne Zweifel in vielem beruhigter und in der Bewegung der Gestalten schlichter, größer erlebt. Die Distanz zwischen Kind und kniendem König, die auf der Zeichnung den Vorgang der Anbetung so rührend macht, geht im Schnitt dadurch, daß nun die Hände beider Gestalten den Zwischenraum füllen, verloren. Auch springt jetzt gerade an dieser Stelle der Pfeiler des Bogens herein, der in der Studie die Gestalten des knienden und des stehenden Königs so wirksam vor tiefem Raumhintergrund festigte. Ähnlich drängt sich jetzt Joseph enge über Maria hinzu und tritt damit aus der Sphäre jener Nischenleibung heraus, die ihm in der Zeichnung wieder Bindung und Halt gab. Der Mohrenkönig rennt in der Ausführung derart gegen die Stufe, daß er im nächsten Augenblicke stolpern zu müssen scheint, wo er im Entwurf auf gleichem Niveau immerhin würdiger heranschritt. Man kann so werten und den Holzschnitt gegenüber der Zeichnung herabsetzen, man braucht es nicht. Aber daß man es kann, daß hier in der Feinarbeit des Holzschnitts Werte verlorengingen, dafür freilich unzählige neue gewonnen wurden, beweist, wie vorsichtig eine moderne Interpretation des Verhältnisses von Entwurf und Ausführung auch bei der gleichzeitigen Wiener Passionsfolge sein muß, wie die in ihrer Subjektivität hemmungslos-rasche Verneinung modernen Geschmackes es sich durchaus zu leicht macht.

Eines ist sicher: bei der Übersetzung der Grünen Passion aus den Entwürfen in die Ausführung wurde künstlerisch aktive, überlegende und methodisch umgestaltende Arbeit geleistet. Es ist eine Arbeit, die rein als Leistung Dürers nicht unwürdig ist, auch wo ihre Ergebnisse modernem Geschmack nicht mehr zusagen wollen. Es ist eine Arbeit, wie Dürer sie selber bei anderen seiner Bildgedanken nachweislich vornahm. Es ist darum, wenn Tradition, Signatur und Datierungen für Dürers Autorschaft sprechen, methodisch zu schließen, daß auch hier Dürer selber sie vornahm.

Ein letztes Kriterium ist noch die Handschrift der Ausführung. Hier gibt es — vor allem in der Kreuztragung, die in der Werkstatt kopiert worden sein mag, die jedenfalls innerlich starrer ist als die übrigen Blätter, Meder wies darauf hin — Einzelnes, was fremdartig und Dürers nicht würdig erscheint. Restaurierungen sind vorgenommen, der Erhaltungszustand ist kein günstiger mehr. Wer aber insgesamt eine andere Hand wie die Dürers hier nachweisen will — mir scheint das unmöglich —, der äußere sich auch über die anderen Arbeiten in gleicher oder verwandter Technik, die unter Dürers Namen gehen, den Kalvarienberg der Uffizien, die Bremer Herkulestaten, die Entwürfe zum Ober-St.-Veiter Altar und die — von Haack übrigens als echt hingenommenen — zu den Dauherschen Reliefs der Fuggerkapelle, von denen wir das Simsonbild sogar in zwei Exemplaren (des Berliner Kabinetts, anscheinend beide eigenhändig) besitzen! Ist alles dieses etwa von dem gleichen Mitglied der Dürerischen Werkstatt geschaffen, und wer war dieser Künstler?

Die entscheidende Frage nach dem Autor der Umgestaltung, die die Vorentwürfe erfuhren, wird auch nicht durch eine neue Hypothese über den Arbeitsgang betroffen oder gelöst, die H. Tietze und E. Tietze-Conrat (Der junge Dürer,

Digitized by Google

S. 416 ff.) aufgestellt haben. Von ihnen wird zwischen Entwurf und Ausführung noch eine weitere Stufe angesetzt: „Werkzeichnungen" von fremder Hand, die nicht Pausen seien, sondern „als Kopien ängstlich und unfrei wirkende" Blätter. Eines derselben habe sich in der Kreuztragung der Sammlung Oppenheimer L 734 erhalten (vgl. dagegen S. 121, Anm. 1), die Existenz anderer wird merkwürdigerweise durch Kopien erst erschlossen. Von diesen — es sind die zwei Blätter in Erlangen gemeint — ist aber die eine, die Geißelung, wie schon erwähnt, und wie es Tietzes auch auf dem Karton hätten handschriftlich verzeichnet finden können, nichts wie eine Kopie nach der Mailänder Kopie, die ihrerseits auf eine verlorene Vorzeichnung in der Art von L 482, L 377 usw. zurückweist (s. oben), und auch die Schaustellung ist, da dem Zeichner die Grüne Passion selber anscheinend nicht vorlag, wahrscheinlich nur eine Afterkopie. Aus diesem Material die Folgerung zu ziehen, für alle Blätter seien in der Art der Oppenheimerschen Kreuztragung „in der Größe der definitiven Ausführung angefertigte, die gesamten Konturen genau fixierende Vorzeichnungen einstmals vorhanden" gewesen, ist nicht gestattet, da die Erlanger Blätter beide mit den Wiener in den „gesamten Konturen" keineswegs übereinstimmen. Und wenn sich in solchen „Werkzeichnungen" — das scheinen Tietzes doch anzunehmen — der Akt der Umsetzung vollzog, der immerhin freie Veränderungen des Dürerischen Vorbildes im Sinne eines bestimmten Stilgefühls brachte, warum wirken diese Blätter dann „als Kopien ängstlich und unfrei", während auf die Zeichnungen der Grünen Passion, auch wenn man sie mit Tietzes lahm und banal nennen will, diese Bewertung zum mindesten nicht zutrifft? Diese vermittelnden Werkzeichnungen sind es doch angeblich, in denen die Befreiung von dem Dürerischen Urvorbilde erfolgte, oder gehen auch sie wieder auf eine weitere Zwischenstufe, nunmehr die vierte dieses komplizierten Arbeitsverfahrens, zurück? Nach welcher Logik werden Blätter, die so „ängstlich und unfrei" wie Pausen wirken — diese Qualifizierung von L 734 ist in der Tat nicht zu scharf —, als Vorbilder wesentlich freier und lebendiger ausgeführter Zeichnungen, seit Jahrhunderten als Meisterwerke Dürers geltender Originale angesetzt, statt daß man das umgekehrte Verhältnis hier annimmt? Diese Hypothese ist nichts wie das geistreiche Spiel eines kritischen Intellekts, der sich dunkel bewußt ist, daß die Meinung einfacher Umsetzung der Dürerischen Vorentwürfe durch eine zweite Hand doch nicht ganz glaubhaft ist, und der sich, um die These überhaupt noch aufrechterhalten zu können, Dürer sei nicht der Autor der Grünen Passion, eigens bemüht, durch eine möglichst komplizierende Annahme den vorliegenden Sachverhalt zu verdunkeln.

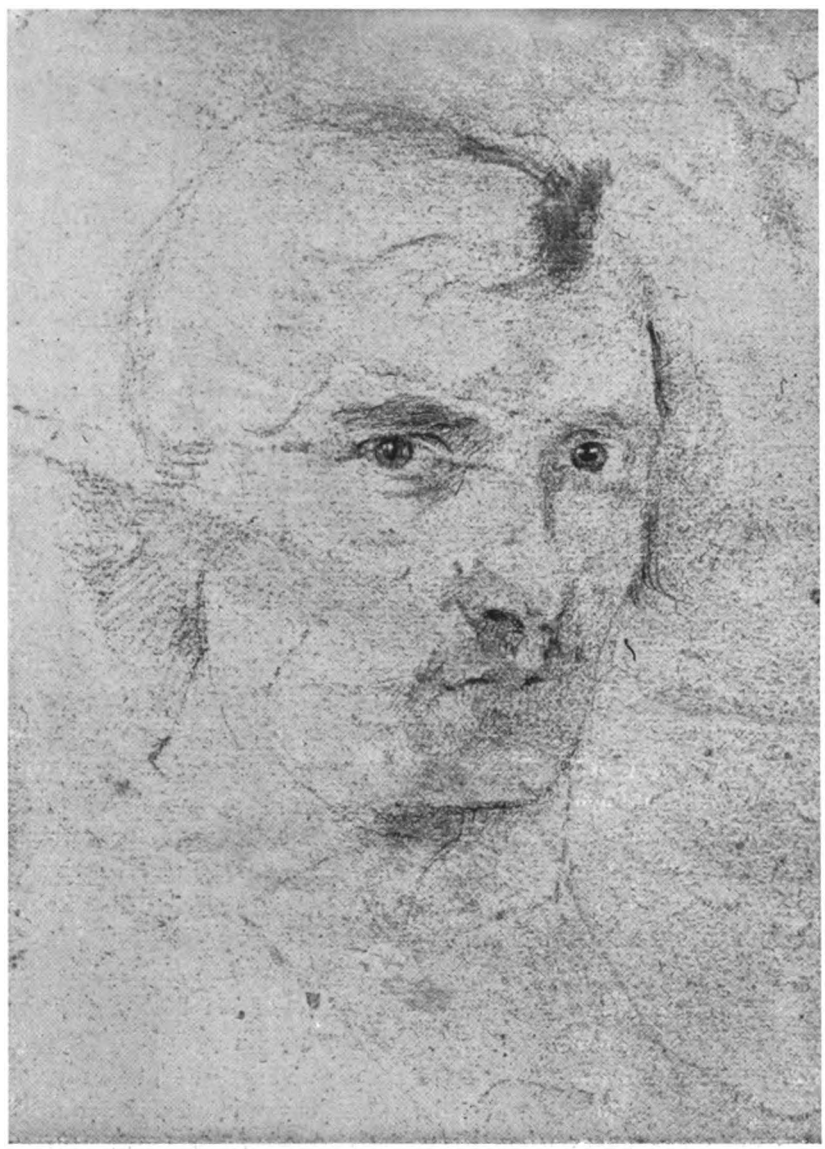
Klar und glaubhaft wird die Annahme erst, wenn man sich entschließt, die Grüne Passion mit einigen wenigen Vorbehalten, wie sie Meder gemacht hat, als Dürers Werk anzuerkennen. Jede andere Lösung zwingt ihre Vertreter zu Sophismen oder Mißdeutungen. Dies zu der stilistischen Seite der Frage. Über die technische hat Joseph Meder so vorzügliches und einwandfreies Material beigebracht, daß er hier wohl das letzte Wort gesprochen haben dürfte: für Dürer.

Digitized by Google

EIN JUGENDBILDNIS G. L. BERNINIS

VON
A. E. BRINCKMANN

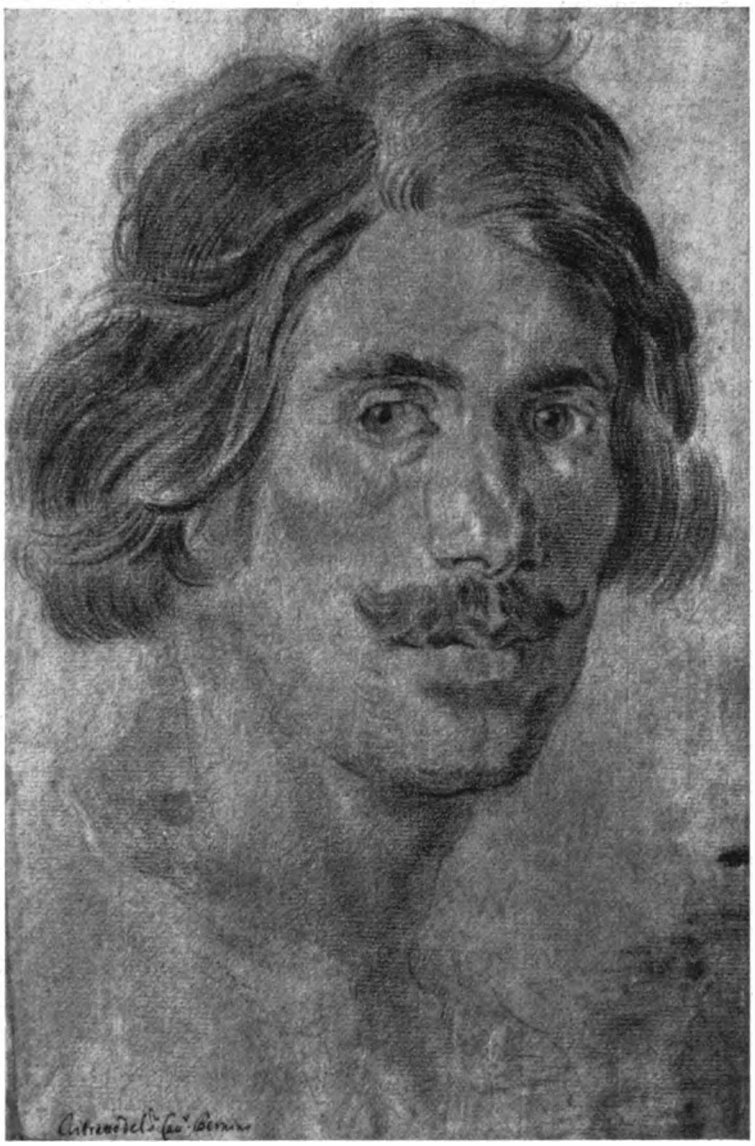
Mit 2 Abbildungen



G. L. Bernini, Selbstporträt (Düsseldorf).

Digitized by Google

In der wertvollen Handzeichnungsammlung der Düsseldorfer Kunstakademie findet sich ein Blatt (26,2 : 38 cm), das auf jeder Seite einen Porträtkopf in leicht abgedrehter Faceansicht zeigt. Beide sind von gleicher Hand. Hier interessiert nur der eine, unter den von alter Hand mit Tinte geschrieben ist: Disegni del Bernini. Das Blatt ist als Arbeit Berninis nicht beachtet worden und lag unter den zweifelhaften Zeichnungen.



G. L. Bernini, Selbstporträt (Rom).

Digitized by Google

Individuell ist die Technik. Alle Fleischteile sind in Rötel gegeben. Die strubbeligen Haare, die buschigen dicht gewachsenen Augenbrauen, ein Anflug von Bärtchen sind mit Kohle gezeichnet. Mit dieser ist auch die Pupille unter Aussparen weißer Glanzlichtchen pointiert, während die Iris in auffälliger Weise rot gezeichnet ist. Der Typ ist ein energischer kräftiger junger Mann mit charakteristischen wenn auch nicht grade schönen Gesichtszügen: kurze Stirn, tiefsitzende Augen, klein und scharf blickend, eine breitgequetschte Nase, breites starkes Kinn, aber ein kleiner fast niedlich geschwungener Mund; die Gesamtform des Gesichts breit mit stark betonten Backen knochen. Geschädigt ist die Wirkung durch Flecke über der Stirn, auf Kinn und Hals, während die Partie des Mundes, die rechte Wangenkontur stärker verwischt sind.

Nach längerem Studium der Zeichnung und ihrem Vergleich in Rom mit dem Berniniporträt des Kupferstichkabinetts im Palazzo Corsini (23,3 : 35,2 cm) komme ich zur Überzeugung, daß die Düsseldorfer Kunstakademie nicht allein in dem Blatt eine Zeichnung von der Hand Berninis besitzt, sondern mehr: ein Selbstporträt des jungen, nicht ganz zwanzigjährigen Künstlers. Zunächst ist die Technik der römischen Zeichnung die gleiche mit dem Unterschied, daß nicht mehr Kohle sondern schwarze Kreide verwendet wurde. Wiederum sind alle Fleischteile, Wangen, Hals, Lippen, Augenlieder mit Rötel gezeichnet, dagegen Haare, Brauen, das an den Enden aufgedrehte Schnurrbärtchen und der Anflug von Kinnbart schwarz. Wiederum ist die Iris rot gezeichnet und mit Kreide sind die Pupillen unter Aussparen von Glanzlichtern pointiert. Man erinnert sich, wie minutiös grade der junge Bernini die Augen seiner Skulpturen behandelt: er vertieft und rauht die Iris, während die Pupille in der Augapfelfläche stehen bleibt und das Glanzlicht von der Seite vertieft in diese Pupille eingestochen wird. Weiße Kreide gibt die Lichter auf Stirn, Wangen, Nase und Kleid. Der Typ ist auf das Sinnend-Edle stilisiert, doch verbirgt er nicht die fast gequetschte Breite der Nase, das breite Kinn, eine verhältnismäßig niedrige Stirn und starke Backenknochen. Sinnlich genießerisch ist der kleine schöngeschwungene Mund. Die Datierung dieses Blattes wird durch die Gesichtsstudien zur Daphne und zum Apoll in Rötel auf seiner Rückseite vermittelt. Die Datierung der Daphne selbst bietet gewisse Schwierigkeiten. Denn Bernini persönlich erzählte seinem treuen Tabanten Chantelou in Paris, er habe diese Gruppe mit achtzehn Jahren gearbeitet, — eine Angabe, die auch Baldinucci übernimmt. Schon Riegl glaubte dieses frühe Datum anzweifeln zu müssen und Fraschetti hat eine Zahlungsnotiz für diese Gruppe noch aus dem Jahr 1625 gefunden, wogegen ich in der „Barockskulptur" vermerkte, daß an der Gruppe der 1622 nach Rom kommende Giuliano Finelli mitgeholfen habe. Man wird auch in der Zeichnung den 22—23jährigen Bildhauer erkennen. Und rückschließend wird man im Düsseldorfer Selbstporträt den 19—20jährigen Adolescens finden. In dieser Zeit, um 1618, muß der David entstanden sein, von dem Baldinucci berichtet, „la bellissima faccia di questa figura, che egli ritrasse dal proprio volto suo . . .". Es ist nun gewiß nicht eine Studie für das wildgespannte Gesicht des David, aber man merkt doch diesem Gesicht an, daß risoluzione, spirito, e forza, die Baldinucci am David lobt, in der individuellen Haltung des jungen Meisters ihren Ursprung haben. Die

Digitized by Google

sprühende Lebendigkeit dieser Kohle-Rötel-Zeichnung packt beim ersten Blick. Der David ist dann bei aller Energie ins Allgemeine abgedämpft, aber die stechenden Augen, das breite Kinn, betonte Backenknochen und die buschigen Locken sind die Berninis. Die Skulptur zeigt auch den auffallend breiten Gesichtstyp, den Bernini bald danach als unedel empfunden haben muß.

So gesehen bekommt auch der starke Unterschied der römischen Zeichnung gegenüber der Düsseldorfer seinen Sinn. Es ist ein Wechsel wie in den Dürerporträts, nur in anderer Ebene. Dort geht der Wandel vom herben Grübeln zum männlich Stolzen, hier vom Feuerig-Energischen zur weltmännischen Reife. In welcher Richtung selbige liegt, verrät Thema und Form der Daphnegruppe. Es ist die Antike und zwar jene Antike, wie sie von nobelen und weltgewandten Geistern des päpstlichen Hofes gepflegt wurde, wie sie in eigenen Distichen und Gedichten erneut Leben gewann. Es war Kardinal Borghese, der zur Daphnegruppe den Auftrag gab.

Digitized by Google

EINIGE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER KUNST IN LONDON.

Das im Winter dieses Jahres in der Royal Academy Dargebotene war so großartig in seiner Art, daß eigentlich jede Kritik schweigen sollte. Dennoch dürfte es für die Leser, die nicht in der Lage waren, die Ausstellung zu besuchen, von Interesse sein, darüber einiges aus dem Munde eines beim Zustandekommen nicht Beteiligten zu hören.

Das Programm umfaßte die holländische Tafelmalerei von ihren Anfängen bis zum Schluß des XIX. Jahrhunderts, die Handzeichnungen derselben Periode, die Radierungen Rembrandts und Hercules Seghers', Silberarbeiten bis ungefähr 1700, und gravierte Gläser des XVII. und XVIII. Jahrh.s. Weitaus der wichtigste Teil waren die Abteilungen der Gemälde und der Zeichnungen des XVII. Jahrhunderts, die wohl alles an Pracht und Wichtigkeit übertrafen, was bis jetzt auf Ausstellungsgebiet geleistet worden war.

Die Abteilung der Primitiven war verhältnismäßig schwach, einmal, weil es in den nördlichen Provinzen nie solche Meister gegeben hat wie die van Eyck, van der Weyden, Memling u. dgl., sodann, weil man die Meister, die aus dem Norden stammten und nach Flandern zogen: Dirck Bouts aus Haarlem und Gerhard David aus Oudewater ebensowenig hineinziehen wollte wie Jan Gossaert, der aus dem Süden stammend lange im Norden tätig war. Auch der waschechte Utrechter Maler Antonio Moro war wohl nur deshalb so schwach vertreten, weil er wie die übrigen eben genannten Künstler vor zwei Jahren von der Flandro-belgischen Ausstellung annektiert worden war. Aus denselben Gründen dürfte man auf den Hals-Schüler Adriaen Brouwer, der bei seinen Lebzeiten als „junger Mann aus Haarlem" bekannt war, verzichtet haben. Vielleicht wäre das Gesamtbild der holländischen Malerei besser abgerundet gewesen, wenn diese und einige andere Künstler, sei es denn durch Bilder, die 1927 nicht da waren, vertreten gewesen wären.

Auf Abrundung hat jedoch das Comité nach dem Vorwort von Sir Robert Witt von Anfang an verzichtet. Man hat es für weiser gehalten, die holländische Malerei auf der höchsten Stufe, nicht aber in ihrer Vollständigkeit vorzuführen und nur für dekorative Zwecke einige geringwertigere Bilder aufgenommen. So erklärt sich die Anwesenheit von Lückenbüßern, wie die drei Orgelbühnenbilder von B. Fabritius, von Werken von A. v. Croos, B. Swaerdecroon, J. Beeldemaker, A. v. d. Tempel, A. Backer, G. Honthorst, J. Lagoor, H. Saftleven, D. Santvoort, H. ter Brugghen u. a. Statt dessen hätte man doch besser einige Prachtwerke von J. D. de Heem, M. de Hondecoeter und Jan Weenix, alle bisher unübertroffene Meister auf ihrem Gebiet und von großer dekorativer Wirkung ausstellen können. Auffallend war die schwache Vertretung von Paulus Potter und Adr. v. d. Velde sowie die gänzliche Abwesenheit von Philips Wouwerman, von denen es doch grade in englischem Privatbesitz genug erstklassige Bilder gibt. Für sie hätte man gerne einige der übermäßig zahlreichen und als Doubletten wirkenden Bilder von N. Maes und Em. de Witte geopfert. Auch die Hauptmeister der Bildnismalerei — ich nenne B. v. d. Helst, Miereveld, Ravesteyn, Moreelse und J. G. Cuyp — die doch einen Hauptzweig der holländischen Kunst bildet, waren nicht oder nur ungenügend vertreten.

Der Katalog der Gemälde, in der Hauptsache die fleißige Arbeit des Dr. Hans Schneider, der jedoch nach der Mitteilung des Komiteemitgliedes W. Martin die „durchschnittliche Meinung" der Ausstellungskommission verarbeitet hat, war sehr ausführlich und vortrefflich, ich möchte behaupten, sogar zu ausführlich. Für den gewöhnlichen Besucher besonders. Am weitesten geht diese Ausführlichkeit in Bemerkungen, wie die bei Nr. 263, wo die Zuschreibung eines gar nicht vorhandenen Rembrandts diskutiert wird und bei Nr. 194, wo die sicher irrtümliche Behauptung Martins, daß die Grisaille von Jan Steen in der Nat. Gallery ein Werk Stolkers sei, zitiert wird. Diese geht über das Können Stolkers weit hinaus und ist Steens durchaus würdig. Aber auch die zahlreichen Erwähnungen früherer, längst aufgegebener Irrtümer sind m. E. in einem Ausstellungskatalog nicht am Platz. Zu erwähnen, daß z. B. die Dargestellten auf Nr. 84 früher H. Alenson, auf Nr. 85 der Rechnungsführer auf Nr. 87 Titus und seine Frau, auf Nr. 89 Admiral Tromp, auf Nr. 93 Jan Six, auf Nr. 118 Rembrandt selbst, und auf Nr. 120 und 125 Titus genannt wurden, heißt Irrtümer wiederholen, die auf diese Weise nie ausgerottet werden, und deren Kenntnis für die große Mehrzahl der Ausstellungsbesucher gar keinen Nutzen mit-

Digitized by Google

bringt. Die Erfahrung lehrt, daß die übrigen, d. h. die Fachleute, einen derartigen Katalog doch nicht zu Rate ziehen, wenn sie sich über solche Punkte bis auf den Grund orientieren wollen, sondern zu den Quellen gehen; sie lehrt auch, daß ein Katalog von nahe an 400 alten Gemälden, sogar wenn man, wie in einem Museum, inmitten der Bilder lebt, eine Arbeit von mehreren Jahren erfordert und nicht in einigen Wochen erledigt werden kann, ohne Spuren ungleichmäßiger Versorgung aufzuweisen. Man vergleiche z. B. die Bemerkungen über die früheren Ausstellungen, in denen die Bilder figurierten: meistens werden sie angeführt, manchmal wird angegeben: „vorher nicht ausgestellt", anderswo fehlen die beiden Zusätze.

Etwas mehr Vorsicht wäre am Platz gewesen bei der Kritik der von Privatsammlern zur Verfügung gestellten Bilder. Es ist für solche äußerst unangenehm zu lesen, daß z. B. gesagt wird, — sei es auch nur in der zu revidierenden ersten Ausgabe — daß ihr Bild von manchen als eine Kopie erwähnt wird (bei Nr. 217 von mir, was außerdem nicht richtig war). Oder, daß ein Bild kein Kalff, sondern ein v. Streeck; kein ter Borch, sondern ein Netscher ist (Nrn. 286, 233). In solchen Fällen stellt man unter dem Namen, den der Besitzer angibt, aus, oder man einigt sich vorher mit ihm über einen andern Namen, oder, wenn dies mißlingt, verzichtet man auf die Aufnahme des Bildes.

Im allgemeinen waren die Zuschreibungen an die Meister der großen Blütezeit, weil man fast nur altbekannte und allgemein anerkannte Bilder ausgestellt hat und sich nicht an Bilder, die von irgendeinem „Wiedertäufer" angezweifelt worden sind, gewagt hat, richtig. Von Rembrandt und Frans Hals war z. B. kein einziges Bild da, das zu ernstem Zweifel Anlaß gab, und die angeführten Zweifel bei Nr. 345, dem kleinen Selbstporträt Rembrandts aus Leipzig, scheinen mir durchaus ungerechtfertigt. Mit Carel Fabritius hat das Bild nur gemein, daß der Kopf sich von einem hellen Grund abhebt [1]). Auch die übrigen berichtigenden Vorschläge des Komitees waren fast alle unrichtig.

Ich gebe jetzt, so viel wie möglich in der Reihenfolge des Katalogs eine Anzahl kurzer kritischer Betrachtungen.

I. Die Gemälde.

Nr. 25. Der Zuschreibung an Jan v. Scorel des Venetianischen Herrn, der im Oldenburgischen Museum H. v. Kulmbach heißt, kann ich nicht beipflichten. Ich kann überhaupt einen Holländer darin nicht erkennen. Außerdem steht das Bild qualitativ über allem, was wir von Scorel besitzen.

Nr. 58. M. Miereveld. Bildnis eines Offiziers von 1631. Ist ein J. A. v. Ravesteyn.

Nr. 96. Rembrandt zugeschrieben. Elisa im Haus der Sunamiterin. Ich glaube, daß man dies Bild ruhig dem Johannes Victors zuerteilen kann, und zwar mit mehr Recht als Nr. 101 „Jacob und Benjamin (?)". Letzteres Bild gehört in die Nähe des großen Gemäldes früher bei Lord Lee of Fareham, die beiden Mathematiker, das durch das Schwarzkunstblatt von Mac Ardell (J. Charrington Nr. 107) allgemein bekannt geworden ist [2]). Von Victors rührt, beiläufig gesagt, auch das Gemälde Joseph, die Träume des Bäckers und Mundschenken deutend in Woburn Abbey her, das ich unter Rembrandt Nr. 19 meines Beschr. u. krit. Verzeichnisses anführe.

Nr. 111. Rembrandt, Bildnis der Marg. de Geer. Die Beziehungen der Zeichnung Nr. 597 zu diesem Bild werden schon erwähnt in meinem Katalog der Rembrandtzeichnungen (1901) Nr. 999.

Nr. 112. Ders. Alexander der Große. Die vom Katalog erwähnte Identifizierung dieses schönen Glasgower Gemäldes mit dem 1661 an den Grafen Ruffo in Messina gelieferten Bilde dieses Gegenstandes scheitert erstens an dem Datum 1655 auf unserm Bild, zweitens und hauptsächlich daran, daß in der Korrespondenz mit Ruffo ausdrücklich hervorgehoben wird, daß das von Rembrandt gelieferte Bild ursprünglich nur ein Kopf gewesen und erst durch Anstückelung an allen Seiten in eine Halbfigur umgewandelt worden sei. Von einer derartig umfangreichen Anstückelung ist im Glasgower Bild nicht die geringste Spur zu sehen. Die dort in neuerer Zeit angesetzten Streifen sind nicht mehr als oben 7, rechts 10, links 5 und unten 14 cm breit.

Auch die Vermutung, daß das als Ersatz durch Rembrandt angebotene Bild die ähnliche Darstellung in der Eremitage sei, ist nicht stichhaltig, denn erstens ist dieses Bild wohl gleichzeitig, d. h. um 1655 entstanden, sodann ist es offenbar eine weibliche Gestalt und drittens wird sie durch die Eule auf dem Helm und das Medusahaupt auf dem Schild deutlich als eine Pallas Athena gekennzeichnet. Daß das Bild in der Sammlung Baudouin, aus der Katharina II. es erwarb, den Namen Alexander trug, entkräftet diese Argumente nicht.

---

[1]) Auch die Zuschreibung eines anderen Leipziger Bildes, ein Gebet vor der Mahlzeit, an Fabritius durch K. F. Suter in der Märznummer des Burlington Magazine dürfte wohl kaum Anklang finden. Auch hier ist das Abheben einer dunklen Figur vom hellen Hintergrund das einzig gemeinschaftliche. Kompositionell und koloristisch fehlt jeder Zusammenhang.

[2]) Es ist vom früheren Besitzer mit dem Landsitz Chequers dem Staat geschenkt worden.

Digitized by Google

126. Rembrandt, Nachdenklicher Greis. Es war schade, daß dies prachtvolle Bild aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire, einer der schönsten Rembrandts, die noch in englischem Privatbesitz übrig sind, so hoch gehängt wurde. Man behauptet, daß dies geschehen, weil man das Bild für einen Barent Fabritius hielt!

Nr. 124. Rembrandt, angebliches Porträt Aert de Gelders. Für jeden Betrachter dieses Bildes, der sich vergegenwärtigt, daß A. de Gelder im Entstehungsjahr 1662 erst 17 Jahre alt war, wird es deutlich gewesen sein, daß dieser 40—50 Jahre alte Mann ihn unmöglich darstellen kann. Außerdem beruht die Identifikation nur auf Vergleichung mit einem Bild, von dem es auch nicht feststeht, daß es de Gelder darstellt (der Maler im Atelier im Städelschen Institut, der ganz andere Züge aufweist, als das Selbstbildnis der Eremitage (vgl. K. Lilienfeld, A. de Gelder Nr. 139 u. 163).

Nr. 133. Rembrandt, Damenbildnis. Dies war bis zu der Auktion Fesch (1845) unter dem Namen der Witwe J. Lipsius, später als die des J. C. Sylvius bekannt und ist das Gegenstück des Predigerbildnisses v. J. 1645 der Sammlung von Carstanjen. Die Bedenken gegen ersteren Namen sind zahlreich und einleuchtend: der Philologe Lipsius war schon seit 1591 aus Holland weggezogen, stand seitdem als eifriger Katholik auf spanischer Seite und würde nie mit einem Buch, das die Inschrift „Institutiones Calvini" auf dem Rücken trägt und somit den Dargestellten als ergebenen Anhänger des Calvinismus charakterisiert, gemalt worden sein. Außerdem starb er bereits am 24. März 1606, also vor Rembrandts Geburt. Gegen die Benennung J. C. Sylvius haben andere und auch ich angeführt, daß dieser feurige Calvinist 1645 auch schon mehrere Jahre tot war (er starb 1638), und daß die Ähnlichkeit mit den beiden Sylviusradierungen nicht sehr groß ist. Seitdem aber Bredius im Inventar eines Enkels die beiden von Rembrandt gemalten Bildnisse des J. C. Sylvius und seiner Frau nachgewiesen hat, hat die Namengebung, die zuerst von Vosmaer vorgeschlagen wurde, viel an Wahrscheinlichkeit gewonnen.

Nr. 326. Zugeschrieben P. de Hooch. Rauchende Schildwache am Torweg aus der Galleria Nazionale in Rom. Der Text zu dieser Nummer ist ein besonders starkes Beispiel eines Zuviels. Er sagt: vielleicht identisch mit einem rauchenden Soldaten von C. Fabritius aus einer Amsterdamer Versteigerung vom J. 1729. Weshalb aber? Dieses Bild wird nicht näher beschrieben. Es werden keine Maße angegeben. Es ist sozusagen keine Möglichkeit, jedenfalls keine Wahrscheinlichkeit, daß man je etwas Näheres darüber erfährt. Ferner wird auf die Ähnlichkeit des kleinen Köpfchens mit zwei Selbstporträts getauften Bildern von Bern. Fabritius in der Münchener Pinakothek und in der Wiener Akademie hingewiesen, aber diese stellen ganz gewiß zwei verschiedene Personen dar, allerdings beide mit mageren Gesichtern, in ähnlicher Tracht der Haare der Mütze und der Kleidung, aber in den Proportionen des Kopfes, der Form von Kinn, Mund, Nase und Augen grundverschieden. Für beide Bilder fehlt jeder Nachweis, daß es Selbstporträts sind. Mit keinem von diesen magern Gesichtern zeigt der rundbäckige Soldat in Rom auch nur die geringste Ähnlichkeit und, was viel mehr sagt, ebensowenig, die Malweise und das Kolorit mit denen des Meisters.

Bescheidenerweise hält der Verfasser des Katalogs sein eigenes Urteil zurück. Es wäre interessant gewesen zu erfahren, z. B. ob er nicht in dem branstigen Gesamtton und in dem Vorherrschen der rotbraunen Farben dieselbe Hand erkennt wie in andern Frühwerken de Hoochs: in dem zweiten Bild im Palazzo Corsini, meiner Wirtshausszene bei Kerzenbeleuchtung, einer Abschiedsszene vor einem vornehmen Haus bei Julius Boehler u. a. Dieser braune Gesamtton ist noch nicht aufgegeben in Bildern einer etwas vorgeschrittenen Periode, wie in einem Küchenbild im Louvre, in der unlängst in London versteigerten Variante davon, den Schlafgemächern mit Staffage in Karlsruhe, bei Widener, in Amsterdam (v. d. Hoop) und Berlin. Auch ist für de Hoochs Frühzeit sehr charakteristisch das lange Bein, das eine Mal mit heruntergeklapptem Stiefelschaft, das andere Mal mit einer Beinbekleidung, die aus niedrigem Schuh und ebenfalls unterhalb des Knies umgeklapptem Strumpf besteht. Die Beispiele hierfür kann jeder, der die Abbildungen der frühen de Hoochs besitzt, leicht herausfinden; bei B. Fabritius wird man sie aber vergeblich suchen.

Nr. 338, 342 Jac. Levecq. Diese beiden Bilder, die schon 1878 gleichzeitig in denselben Sälen hingen, gaben auch jetzt noch schwierige Rätsel auf. Nr. 342, die alte Dame, die kurz nachher als Rembrandt und mit einer falschen Signatur des Meisters vom Brüsseler Museum gekauft wurde, wurde damals schon für ein Werk desselben Künstlers erklärt, als Nr. 338, zu dieser Zeit in der Sammlung des Herzogs von Leinster in Carton in Irland.

Nach einer kurzen Notiz von C. Vosmaer im Nederl. Spectator von 1878 S. 99 auf die mich Dr. H. Schneider aufmerksam macht, und die eine Mitteilung von J. P. Richter über Nr. 342 wiedergibt, war damals noch deutlich zu sehen, daß unter den Buchstaben b.a.d. der falschen Rembrandtsignatur J Le eck stand. Dies ist, seitdem die falsche Signatur in Brüssel entfernt worden ist, leider nicht mehr der Fall. Ich selbst bin im März 1898 um die Sache nachzuprüfen, direkt von Brüssel nach Carton ge-

Digitized by Google

reist, bin aber nicht zu einem bestimmten Resultat gekommen. Als dann in der Sammlung de Man (erst im Haag, später in Lugano) ein A. v. Dijck signiertes, 1655 datiertes Bildnis, ebenfalls einer alten Dame, auftauchte, das dem Brüsseler Bild sehr ähnlich war, wurde Abraham van Dijck als der mutmaßliche Maler des Brüsseler Bildes genannt (Allg. Künstlerlexikon s. v. Abr. v. Dijck). Der junge Mann aus Carton wurde später verkauft, die Bezeichnung, das Aet. 19 und das Datum verschwanden, und unter dem

Abb. 1. J. Levecq, Bildnis eines Jünglings.

Namen Nic. Maes ging das Bild in die weite Welt (Abb. 1). Die ehemalige Signatur war niemals angezweifelt worden, denn man konnte nicht annehmen, daß irgend jemand diesen ganz unbekannten Namen auf ein Bild setzen würde. Das Datum 167. das der damalige Ausstellungskatalog angab und das ich 1898 auch noch zu lesen glaubte wie aus nachstehendem Faksimile hervorgeht, muß jedoch Bedenken erregen, und wurde bereits in der ebenerwähnten Mitteilung J. P. Richters als 1654 gelesen. Dies ist zweifellos richtiger, denn in den sechziger Jahren hatte der Künstler seinen anfänglich Rembrandtischen Stil aufgegeben und in der Art des Jan de Baen und ähnlicher Künstler zu malen angefangen[1]). Bild-

[1]) Houbraken, der sein Schüler war, berichtet bereits über diese Stilwandlung und erzählt außerdem, daß Levecq bis zuletzt ein Bild aus seiner ersten Zeit bei sich im Hause hatte, in dem der Stil

Digitized by Google

nisse aus diesen Jahren, die dies beweisen, sind z. B.: Das Herrenporträt der ehem. Sammlung J. Porgès in Paris, voll bezeichnet und 1665 datiert, das 1903 auf der Haager Porträtausstellung war und im Prachtwerk [1]) über diese Ausstellung reproduziert ist; die bezeichneten und 166. datierten Bildnisse des Ehepaars Dr. Johan Gevaerts und Elisabeth van Ravesteyn, sowie die eines zweiten, am 5. Sept. 1662 verheirateten Paares Adriaan Braats und Margaretha van der Graeff, alle im Besitz der Familie Gevaerts van Simonshaven im Haag und endlich ein männliches Bildnis, bez. und 1672 datiert, das 1909 für das Rijksmuseum angekauft wurde und jetzt als Leihgabe im Museum von Levecqs Vaterstadt Dordrecht hängt.

Ist nun die Brüsseler alte Dame von derselben Hand? Ich glaube es nicht, obwohl viele Einzelheiten in der Pinselführung Ähnlichkeit zeigen. Erstens existiert ein großer Unterschied in der künstlerischen Qualität. Der junge Mann ist ein Meisterwerk, würdig des großen Namens des Nic. Maes, den man ihm, sei es mit Unrecht, gegeben hat. Die alte Frau ist ein nur durch den an Rembrandt anlehnenden Stil und durch den gelungenen Ausdruck des hohen Alters ansprechendes Werk eines Künstlers dritten Ranges. Besonders fällt auf, daß der junge Mann ganz von Luft umgeben vor einem sehr stark detaillierten Hintergrund steht, die alte Dame dagegen vor einem lieblos angestrichenen Holzbrett, dessen Leerheit für mich nicht in Einklang zu bringen ist mit dem Hintergrund des andern, das nach J. P. Richters Angaben aus demselben Jahr wäre. Dieser Eindruck ist für mich so stark gewesen, daß bei mir die Frage aufgekommen ist, ob das Brüsseler Bild überhaupt aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts stammt und nicht ein späteres Pasticcio ist.

Jedenfalls habe ich bei dieser Gelegenheit ebensowenig wie früher mich mit dem Gedanken vertraut machen können, daß es ein Werk Levecqs sein könne.

Dagegen habe ich vor wenigen Jahren in der Pariser Sammlung der Gräfin de Broussillon, geborener Gréau, ein kleines dort Rembrandt genanntes Männerporträt (Abb. 2) [2]) gesehen, das bei mir eine so starke Erinnerung an das 30 Jahre früher in Carton studierte Jünglingsporträt hervorgerufen hat, daß ich nicht gezögert habe, es dem J. Levecq zuzuschreiben, ein Eindruck, der nach dem Wiedersehen beider Bilder nur bestätigt worden ist.

Außer den obengenannten Bildern kenne ich von dem Künstler nur noch die Studie eines Rindes im Stall, voll bezeichnet und 1656 datiert, die ich vor einigen Jahren aus der Sammlung des Earl of Howe in Gopsall erworben habe. Es ist ganz in der Art Rembrandts gemalt. Viele Stellen des Fußbodens, des Mauerwerks, des Holzverschlags erinnern an die ungefähr gleichzeitig gemalten Bilder eines geschlachteten Rindes vom Meister, und im Fell sieht man dieselben energisch und unvermittelt hingesetzten Pinselstriche, wie sie im Jünglingsporträt vorkommen. Da dies Bild um dieselbe Zeit in Dordrecht gemalt wurde, wie A. Cuyp seine Viehstücke malte, scheint es mir sicher, daß letzterer dieses und vielleicht andere ähnliche Werke Levecqs gekannt und studiert haben muß.

Nr. 360. Knabenbildnis aus Althorp, B. Fabritius zugeschrieben. Dies Bild hieß in den Katalogen der Sammlung Spencer Rembrandt und kommt unter diesem Namen auch in Smith's Catalogue raisonné vor (Nr. 337). Es hat so wenig mit dem Meister zu tun, daß ich bei wiederholten Besuchen der schönen Sammlung nicht im geringsten auf die Idee gekommen bin, daß das Bild je für den Meister in Anspruch genommen werden könnte. Deshalb schrieb ich unter Nr. 824 a meines B. u. k. V.: heute dort nicht mehr nachweisbar und führte es nur dort auf, weil ich nach dem Programm meines Werkes alle von meinem Vorgänger katalogisierte Bilder, von denen mir nicht bekannt geworden war, daß sie anderen Künstlern zuzuschreiben sind, als nicht selbst gesehene Bilder erwähnen mußte. Solche Bilder — wie es der Ausstellungskatalog tut — zu zitieren: Hofstede de Groot „as by Rembrandt" ist irreführend. Jeder, der die Vorbemerkungen zu jedem Band liest, weiß, daß ich für unter nicht Kapital gedruckten Titel angeführte Bilder keine Verantwortung übernehme.

Da Barent Fabritius nun einmal das Steckenpferd des Ausstellungskomitees war, hat man dies Bild auch als diesem Meister „zugeschrieben" ausgestellt. Nach meiner Meinung mit Unrecht. Das

---

Rembrandts so gut beobachtet war, daß man es für ein tüchtiges Werk des Lehrers hätte halten können.

[1]) Meisterwerke der Porträtmalerei Kat. Nr. 70 Tafel 35.

[2]) Jetzt Besitz der Galerie D. Heinemann zu München.

Digitized by Google

Bild hat überhaupt mit dem engeren Rembrandtkreis nichts zu tun. Es gehört vielmehr in die nächste Nähe von Aelbert Cuyp, mit dessen frühen lebensgroßen Bildnissen es auffallende Verwandtschaft zeigt. Besonders in der rötlichen Karnation und in der sehr wenig individuell behandelten Modellierung des Gesichtes.

Dieselbe merkwürdige Vorliebe für Bern. Fabritius zeigt sich auch in der Zuschreibung des schönen Tobiasbildes aus Innsbruck (Nr. 340), das seit 1882 als unbestrittenes Werk seines begabteren Bruders

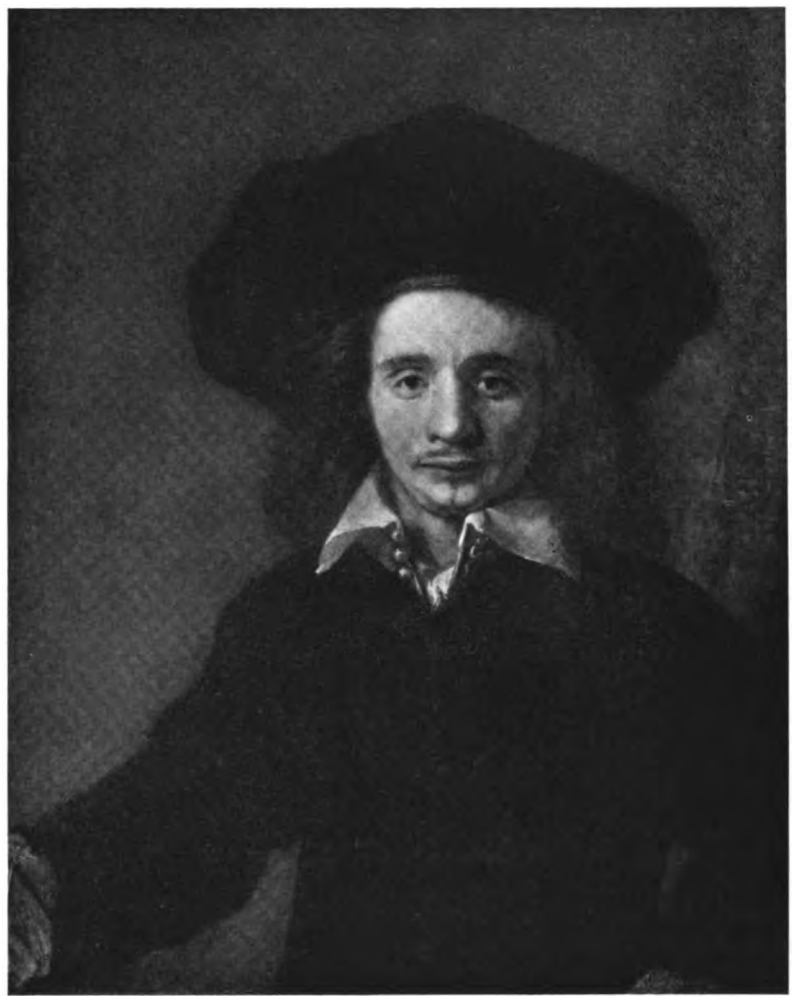


Abb. 2. J. Levecq. Männl. Bildnis.

Carel galt, an diesen Künstler. Mir ist leider die Autorität der „some authorities on Dutch painting", die diese Neutaufe vertreten, bis jetzt unbekannt geblieben. Wenn es dieselben sind wie die „various authorities", die Nr. 345, das kleine wunderbar schöne Selbstporträt von Rembrandt aus Leipzig, dem Carel Fabritius zuschreiben (s. o.), lege ich dieser Autorität keinen sehr großen Wert bei.

Auch bei dem großen Raubüberfall aus der Sammlung M. v. Gelder in Ukkel (Kat.-Nr. 330), der von Schmidt Degener dem Carel Fabritius in die Schuhe geschoben wird, werden wieder die „authorities" ins Feuer gebracht, die das Bild dem Barent Fabritius geben wollen. Ich bedaure auch hier ihre Autorität nicht anerkennen zu können und glaube auch nicht an Carel Fabritius. Das

Digitized by Google

Bild hat große Leucht- und Farbenpracht, ist aber so miserabel in der Zeichnung und in den Proportionen der Menschen und Tiere, daß es für keinen der beiden Brüder ernsthaft in Betracht kommen kann.

Recht kindisch ist die falsche Übersetzung des derben Spruches auf Nr. 363, G. v. Honthorst: „Wer kennt meinen Arsch von hinten" durch „who knows my nose from behind". Wenn man glaubt, durch die richtige Übersetzung die keuschen Ohren des englischen Publikums zu verletzen, hätte man die Übersetzung besser einfach weggelassen.

Bei Nr. 369 Fr. Hals' Familiengruppe und 122, F. Hals und Claes van Heussen, Obstverkäuferin, wäre als Literaturangabe besser auf den Abschnitt in Thieme-Becker hingewiesen, wo ich zum ersten Male den Besitzer der von mir 1921 im Norden Englands aufgefundenen Bilder be-

Abb. 3. Rembrandt, Die römischen Frauen vor Coriolan (Sammlung Victor Koch).

kanntmachte, den ich in meinem Aufsatz in Oud Holland desselben Jahres auf Wunsch des Vertreters des Besitzers verschwieg, als auf meine Angaben im Beschr. und krit. Verzeichnis Nr. 444 u. 121 c, wo ich nur die Angaben der Auktionskataloge von 1829 bzw. 1817 abdruckte. Hier wird als Mitarbeiter des Künstlers P. Gijzen genannt. Dieser Name ist eine öfter vorkommende Nebenform von P. Gijsels, der jedoch unmöglich mit F. Hals zusammen gearbeitet haben kann. In dem Katalog der anon. Verst. vom 6. Aug. 1810 in Amsterdam kam man der Wahrheit schon näher, als man Gheusen als Mitarbeiter angab. Die von mir gegebenen Dimensionen 60 × 74 sind als Zoll, nicht als cm aufzufassen.

Bei Nr. 373 G. v. d. Eeckhout: 4 Hauptleute der Weinkäufer vom Jahre 1673 ist nachzutragen, daß das Bild bereits 1886 in die Literatur eingeführt wurde von Bredius, Meisterwerke des Rijkmuseums (S. 31 in der Smlg. der Gräfin de Robiano in Brüssel (siehe auch Thieme-Becker).

II. Die Handzeichnungen.

Der Katalog dieses Abschnitts ist das Werk von Prof. A. M. Hind unter Mitwirkung der Herren D. Hannema und C. Dodgson.

Digitized by Google

Die Rembrandtzeichnungen waren 75 an der Zahl und mit einigen Ausnahmen schön, viele sehr schön, echt und einwandsfrei. Nur bei wenigen konnte man, weil sie selbstverständlich unter Glas ausgestellt waren, nicht zu einem endgültigen Urteil kommen. Ich beschränke mich daher darauf, bei der Deutung der Darstellungen einige abweichende Ansichten vorzutragen.

Nr. 580. Die stehende nackte Frau mit der Schlange wäre wohl eine ganz einzig dastehende Cleopatra. Ich möchte sie lieber als die Hygieia, deren Symbol ebenfalls eine Schlange war, deuten.

Nr. 595. Achilles und Briseïs: flehende Frauen vor einem stolz dastehenden Feldherrn (Abb. 3) ist für mich eine Darstellung der Römerinnen, die durch ihre Bitten versuchen, Coriolan davon abzuhalten, gegen Rom zu ziehen. Man vergleiche die ähnliche Darstellung früher in Bode's jetzt in meinem Besitz. (Abb. 4, Nr. 186 meines Katalogs der Rembrandtzeichnungen, für die ich damals noch keine Deutung gefunden hatte.)

Nr. 620. Christus am Teich Bethesda, stellt wohl eher die Speisung der Fünftausend dar und Nr. 641. Ein Bote, der Achill auffordert, wieder in den Kampf zu ziehen, stimmt wohl kaum zur homerischen Erzählung. Eine mehr befriedigende Deutung vermag ich einstweilen nicht zu geben

Abb. 4. Rembrandt, Die römischen Frauen vor Coriolan (Sammlung C. Hofstede de Groot).

Ich weise nur darauf hin, daß die Szene sich am Meeresstrand oder Flußufer abspielt, wo man mit Ein- oder Ausladen eines großen Schiffes, das den ganzen Hintergrund der Darstellung einnimmt, beschäftigt ist.

Auffallend war die Tatsache, daß aus englischem Besitz so viele Zeichnungen vorhanden waren, die man auf dem Kontinent, wenigstens in Holland, als Produkte von Fälschern aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts betrachtet. Ploos van Amstel und seine Mitarbeiter, Cornelis van Noorde, Jan Stolker und mehrere andere haben sich daran schuldig gemacht.

Als solche Fälschungen betrachte ich:

Nr. 523. H. Goltzius, Damenbildnis, auf der Rückseite wohl von Pl. v. Amstel bezeichnet als „de vrouw van Hendrick Goltzius door hem naar het leven". Von derselben Hand sind zwei ähnliche Damenbildnisse, auch mit Personalangabe auf der Rückseite, im Museum Fodor (Kat. 1863 Nr. 73 u. 74). Man braucht diese Zeichnungen nur sorgfältig mit den zahlreichen gesicherten Blättern des Goltzius zu vergleichen, um zu sehen, wie groß der Abstand ist, der sie von ihnen trennt.

N. 555. P. Saenredam, aquarellierte Innenansicht einer gothischen Kirche. Dies Blatt hat

Digitized by Google

mit dem Künstler keinesfalls etwas zu tun. Es ist eine Nachahmung im Stil der Delfter Kirchenmaler: Houckgeest, van Vliet und de Witte, die aber architektonisch ganz mißlungen ist und für die angebliche Entstehungszeit ganz unmögliche Figuren aufweist. Das British Museum besitzt zwei Zeichnungen derselben Art und von derselben Hand, die eine von Ploos van Amstel facsimiliert, was bereits Verdacht hervorruft.

Nr. 651. G. Dou. Dame am Spinett, kopiert aus einer gemalten Komposition des Künstlers (HdG. 133) in ganz flüchtiger, um nicht zu sagen nachlässiger Weise, ganz abweichend von den

Abb. 5. E. v. d. Velde (nach der Restauration).

wenigen gut beglaubigten Blättern, die wir vom Künstler besitzen, und außerdem falsch bezeichnet G. Dow in einer Orthographie, die er nie angewandt hat.

Nr. 666. C. à Renesse. Jünglingsporträt, bezeichnet und 1669 datiert. Dies Blatt verrät dieselbe Herkunft wie das Damenporträt von Goltzius. Es fällt ganz aus dem Stil des XVII. Jahrh. heraus, trägt eine ganz von der echten abweichende Bezeichnung und zeigt gar keine Ähnlichkeit mit den signierten Zeichnungen des Künstlers.

Nr. 693. G. Metsu. Kranke Dame mit Arzt und Dienerin. Ist keine Studie für, sondern eine sehr schwache Nachahmung des Bildes gleichen Gegenstandes in der Eremitage (HdG. 114).

Nr. 696. C. Netscher. Mädchen, arbeitend bei Kerzenlicht. Auch diese Zeichnung ist wohl nur Kopie nach dem Gemälde in den Uffizien (HdG. 63). Sie gehörte Ploos van Amstel und ist in

Digitized by Google

seinem Werk reproduziert. Sie weicht ganz ab von den sicheren Zeichnungen des Künstlers. Ich habe auf Grund einer Reproduktion das Blatt in meinem Verzeichnis a. a. O. irrtümlich als Vorzeichnung angeführt.

Alle diese Zeichnungen entstammen dem Kreis des Ploos v. Amstel.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen über andere Zeichnungen:

Nr. 539. Es. v. d. Velde. Bildnis eines jungen Mannes (Abb. 5). Wurde von vielen Betrachtern für ganz modern gehalten. So schlimm ist es nun nicht. Wie aber die Zeichnung früher

Abb. 6. E. v. d. Velde (vor der Restauration).

ausgesehen hat und was alles daran restauriert worden ist, lehrt ein Vergleich mit der Abbildung, die im Versteigerungskatalog Joh. Noll, Frankfurt a. M., 7. Okt. 1912 Nr. 204 vorkommt (Abb. 6), ein Vergleich, der beweist, wie hoch die Kunst des Restaurators heutzutage steht.

Nr. 541. W. de Geest. Bildnis eines jungen Mädchens. Die von Mellaert stammende Attribution an den Meister, die auf Vergleichung mit einer Rötelzeichnung der Versteigerung Bellingham-Smith u. a. Amsterdam 1927 Nr. 202 (jetzt in der Sammlung des Verf.) beruht, ist nicht haltbar. Erstens sind beide Zeichnungen nicht von derselben Hand und zweitens kann die meinige, die laut Inschrift „16. Mai 1616, alten Stils auf dem Schiff zwischen Harlingen und Amsterdam" entstanden ist, unmöglich von W. de Geest sein, der laut Eintragungen in sein Stammbuch sich in dieser Zeit in Süd-Frankreich (15. Febr.—11. Mai 1615 in Aix in der Provence, 1617 in Rom) auf dem Weg

Digitized by Google

nach Rom befand (siehe Allgem. Künstler-Lexikon). Ich halte das vorliegende Blatt wegen seines vornehmen Duktus eher für Vlämisch als für Holländisch.

Nr. 542. Dirck Hals fragweise zugeschrieben, zeigt mehr Ähnlichkeit mit W. Buytewech.

Nr. 565. A. Cuyp. Stadtansicht, fragweise Vlissingen genannt, stellt Dordrecht dar mit dem Rietdijkschen- und Grootehoofdstor, wie Herr Dr. A. Staring gleichfalls beobachtete. Das Wahrzeichen der Stadt, die große Kirche, liegt entweder rechts außerhalb des Rahmens, oder sie ist weggelassen, weil sie sich am äußersten Rand der Darstellung ästhetisch nicht günstig präsentieren würde.

Nr. 652. Govert Flinck, der Segen Jakobs. Die Zeichnung stimmt Strich für Strich überein mit dem großen Bild des Meisters im Rijksmuseum, dagegen gar nicht mit dem Stil und der Technik der zahlreichen beglaubigten Zeichnungen des Künstlers. Sie ist daher wohl nach dem Bilde kopiert.

Nr. 662. G. v. d. Eeckhout, junge Frau mit großer Mappe.

Nr. 663. E. de Witte ein Fischmarkt.

Nr. 675. A. de Gelder, David und Jonathan.

Dieses sind alles Zuschreibungen, für welche mir keine Grundlagen bekannt sind. Nr. 662 hat keine Ähnlichkeit mit den überaus zahlreichen Zeichnungen Eeckhouts. Nr. 675 ebensowenig mit den ganz seltenen Blättern de Gelders, während man von dem korrekten Architekturmaler, der de Witte war, doch auch in seinen Zeichnungen architektonisch besser behandelte Gebäude erwartet. Auch ist das Verhältnis des Vordergrundsgebäudes zum Hintergrund ganz abweichend von den der nicht grade zahlreichen gemalten Fischmärkte des Meisters. Ferner bezweifle ich aus stilistischen Gründen, ob die Zeichnung so spät entstanden sein kann, wie Herr D. Hannema (Old Master Drawings Dec. 1928 S. 51) will, nämlich um 1679, dem Datum des Leipziger Fischmarktes. Wer diese Zeichnung zwischen Blätter von etwa 1640—50 einerseits und 1675—80 andererseits legt und sich außerdem Rechenschaft gibt von den Trachten, wird sofort einsehen, daß diese Zeichnung vor der Mitte des XVII. Jahrhunderts entstanden sein muß. Wo ich hier über de Witte spreche, will ich noch darauf hinweisen, daß die Figuren auf dem Interieur der Sammlung Lewis Fry Kat. Nr. 337 aufs deutlichste beweisen, daß die drei Hauptfiguren auf dem Fischmarkt in der Nat. Gallery, von dem ein zweites gleichwertiges Exemplar im Münchener Kunsthandel existiert, nicht vom Künstler herrühren. Ich halte sie vielmehr für das Werk von B. v. d. Helst.

Nr. 668. A. v. Borssem. Windmühle am Kanal, gehört nach meinem Empfinden in den Umkreis des J. Hulswit der im Anfang des XIX. Jahrh. van Borssem nachzuahmen bestrebt war.

Nr. 674. B. Fabritius. Mädchen am Fenster ein Huhn rupfend. Ich kann Hern G. Falck nicht folgen in den zahlreichen Zuschreibungen anderer Zeichnungen an diesen Künstler, die er aus Anlaß dieser Zeichnung in Old Masters Drawings Dec. 1928 S. 48 ff. anführt, da ich das hierzu nötige Abbildungsmaterial nicht zur Hand habe. Ich behalte mir vor, später hierauf zurückzukommen. Nur auf eins möchte ich hinweisen, nämlich daß die beiden Bilder der Harrach-Gallerie Kat. 1897 Nrs. 75/6 als Juriaen Ovens: „Mädchen im Begriff einem Huhn die Kehle abzuschneiden" und „Mädchen mit einem Blumenkorb", beide in einer Fensteröffnung, absolut nichts mit B. Fabritius zu tun haben. Es sind ganz sichere und durchaus charakteristische Werke von Christoffel Paudisz.

Nr. 689. B. v. d. Helst, männliches Bildnis scheint mir richtig zugeschrieben, dagegen dürfte Nr. 690, sitzender Mann in einer Landschaft, eher von G. Flinck sein.

Nr. 669. N. Maes, Mann am Fuß einer Wendeltreppe horchend. Dies Blatt gehört zu einer Gruppe von Federzeichnungen, die alle aus einem Klebeband aus der Sammlung des Earl of Dalhousie stammen. Valentiner hat eine große Anzahl davon in seinem Buch über Maes [1]) abgebildet und sie ohne Reserve als Skizzen des Meisters anerkannt. Auch auf Grund dieser Zuschreibungen eine ganze Anzahl anderer Zeichnungen dem Meister gegeben. Auf diese letztere will ich hier nicht näher eingehen mit einer Ausnahme: die Skizzen zu dem großen Bild, Christus die Kinder segnend in der National Gallery, das er infolgedessen für das Werk von Maes hält. Ich kann darin dessen Hand nicht erkennen und halte demzufolge die Skizzen auch nicht für Werke seiner Hand. In bezug auf die anderen Skizzen, deren Zuschreibung auf Grund der gegenständlichen Übereinstimmung mit Gemälden von Maes erfolgt ist, möchte ich auf folgendes die Aufmerksamkeit meiner Fachgenossen richten. Es handelt sich um die auf S. 5 (unten), S. 34, 37, 43, 45, 47 (zwei), S. 48, 49, 52, 53, 64 abgebildeten Federskizzen, die fast alle Vorwürfe zeigen, die Maes auch in den schö-

[1]) Nic. Maes, Deutsche Verlagsanstalt 1924.

Digitized by Google

nen Genrebildern seiner guten, ersten Periode (1655—60) behandelt hat. Es fragt sich nun, sind dies Skizzen zu jenen Bildern oder Nachzeichnungen fremder Hand? Diese Frage kann nur durch Vergleich mit den authentischen bzw. allseitig als solche anerkannten Zeichnungen beantwortet werden. Als solche gelten auch bei Valentiner die von ihm auf S. 7 (Skizze zu der Berliner Verstoßung der Hagar), S. 24—33, 35, 59 (unten), S. 60 abgebildeten Blätter, die sich alle gegenständlich berühren mit Gemälden der Frühzeit. Nun besteht zwischen diesen beiden Kategorien von Zeichnungen ein solcher Unterschied der künstlerischen Qualität, daß es mir schwer fällt, an die Authentizität der ersten Kategorie zu glauben. Ich sage absichtlich „mir schwer fällt", nicht „mir unmöglich ist", da ich leider die Mehrzahl der Dalhousie-Zeichnungen nicht aus eigener Anschauung kenne und nur nach Valentiners Reproduktionen urteilen muß. Geben diese die Originale richtig wieder, dann kann ich nicht anders, als sie als Nachzeichnungen betrachten und muß ich alle Konsequenzen, die Valentiner aus ihnen zieht, für unrichtig halten und hiermit auch die in London ausgestellte Zeichnung verwerfen.

Nr. 703. M. Hobbema, die Wassermühle (Teyler Mus.-Kat. 1904 R. 38). Der Katalog meint anläßlich dieses Blattes, daß die Zeichnungen Hobbemas und Ruisdaels oft schwer zu unterscheiden sind und will damit wohl ausdrücken, daß er die Autorschaft unentschieden läßt. Leider muß ich in bezug auf dieses Blatt trotz seiner Qualitäten und seiner Herkunft aus einer so berühmten Sammlung wie Verstolk van Soelen noch weiter gehen und die Zeichnung für eine Nachahmung bzw. Fälschung halten. Meine Gründe hierfür sind folgende:

Hobbema hat, wie aus zahlreichen gemalten Darstellungen von Wassermühlen hervorgeht, die Struktur derselben sehr gut begriffen und wiedergegeben.

Man vergleiche z. B. die berühmten Bilder des Wallace-Museums, im Rijksmuseum (2), in den Museen in Brüssel und Chicago und viele andere. Das Wasser des Mühlbachs, das durch die Holzrinne fließt, kann entweder gradeaus den Wasserfall bilden oder, wenn dieser Ablauf gesperrt wird, um die Ecke über das Rad an der zweiten Seite der Mühle fließen, aber nie beides zugleich, wie es in der Zeichnung der Fall ist. Auch ist in der Zeichnung an der verkürzten Seite ein zweites Rad angegeben; es fehlt jedoch die Verbindung durch die Achse mit dem nnern des Hauses, die für die Inbetriebsetzung der Mahleinrichtung unentbehrlich ist. Ferner ist die Hütte so wenig tief, daß im Innern wohl kaum Platz für zwei Mahleinrichtungen ist (für jedes Rad eine).

Diese Zeichnung ist also offenbar nicht nach der Natur sondern mit oberflächlicher Benützung eines Gemäldes angefertigt. Dasselbe ist der Fall mit den meisten ähnlichen Zeichnungen, wie z. B. einer im Brit. Museum (reproduziert von Kleinmann im Gegensinn II 21) und bei Hind Nr. 1 Pl. LXII). Eine andere in der Graphischen Sammlung in München (Repr. Nr. 86) mit ganz unmöglicher Haus- und Räderkonstruktion, und eine dritte größere, auf der das Wasser über das Rad auf der rechten Seite in falscher Richtung abfließt [1]).

Andere Konstruktionsfehler in der Wiedergabe der Radspeichen und -schaufeln und der äußeren Stützen der Räderachsen kommen auf manchen Hobbema zugeschriebenen Zeichnungen nach Wassermühlen vor.

Das Studium der Hobbema-Zeichnungen bildet eins der schwierigsten Probleme der Stilkritik und ist ungleich schwerer als das der Ruisdael-Zeichnungen, da von diesem Meister eine Anzahl qualitativ sehr hochstehender Blätter als Grundlage der Kritik vorhanden sind, sein Stoffgebiet auch bei den Zeichnungen viel größer ist als bei Hobbema und außerdem die Radierungen Anhaltspunkte bieten. Auch waren die zahlreichen Zeichnungen des Meisters im XVIII. Jahrhundert nicht so gesucht wie die überaus seltenen Hobbemas. Dieser Umstand reizte die Kopisten und Fälscher. Ich habe in meinem Material Notizen von nicht weniger als 36 Künstlern aus der 2. Hälfte des XVIII. und der ersten des XIX. Jahrhunderts, die nach Hobbema kopiert haben; Jac. Cats, E. v. Drielst, G. Lamberts und R. Vinkeles sind die am öftesten vorkommenden Namen.

707, 708. Paul Potter, liegendes Schwein und Figuren und Vieh am Wasserrand.

Mit Potter verhält es sich ähnlich wie mit Hobbema. Es existiert an Zeichnungen sehr wenig echtes von ihm. Dieser Umstand reizte wie bei Hobbema zur Fälschung und Kopierung nach seinen in zeichnerischem Stil behandelten Bildern sowie seiner Radierungen. Blätter in berühmten Sammlungen können vor genauer Prüfung nicht standhalten. Hierzu gehört die Nr. 708 aus den Ashmolean Museum in Oxford, die einfach eine schwache Kopie nach dem unlängst verkauften Bild der Sammlung Six ist. Besser ist das liegende Schwein aus dem Museum Boymans (707), aber auch bei diesem möchte ich nicht unbedingt für die Echtheit eintreten. Noch viel weniger

[1]) Ich besitze zwar die Reproduktion, kann jedoch nicht angeben, wo das Original sich befindet.

Digitized by Google

für die beiden Blätter mit Pferden in derselben Sammlung, die schwache Kopien nach den Radierungen B. 10 und 13 sind. Im Kupferstichkabinett in Amsterdam gilt dasselbe von einem Pferd nach links und einer Kuh nach rechts gewandt, sowie von einer nach rechts grasenden Kuh. Im Museum Fodor desgleichen der leicht aquarellierte Ochse. Im Teyler-Museum in Haarlem ist das pissende Rind nur eine gegenseitige Kopie nach Bartsch Nr. 6, ebenso wie im Museum zu Brüssel (Verm. de Grez Nr. 2890) die Komposition mit Schafen eine nach B. 15. Eine bessere Kopie war als Nr. 263 in einer Amsterdamer Versteigerung, deren Datum ich leider nicht angeben kann. In München glaube ich nicht an das nach hinten, halb nach rechts gewandte Schaf, in Bremen ebensowenig an das Blatt mit links zwei Kühen, einer Hecke und einem Baum und rechts hinten einem Schaf und dem Hirten. In der Albertina trägt eine Kopie nach der rechten Hälfte des berühmten Bildes des Herzogs von Westminster mit Unrecht Potters Namen, dagegen hat die sitzende Bulldogge Anspruch auf Echtheit. Eine Kopie nach der mittleren Gruppe des zuletzt genannten Bildes befindet sich in der Sammlung des kürzlich verstorbenen J. P. Heseltine, der auch eine Kopie besaß nach dem Bilde der ehemaligen Sammlung de Tournelles (HdG. 123). Bei dieser Zeichnung kann die Falschheit sehr leicht auch äußerlich erwiesen werden, denn man sieht auf ihr einen Mann links von der äußersten Kuh rechts. Dieser Mann war auf dem Bild später eingemalt und ist bei der letzten Restaurierung verschwunden. Im Louvre ist ein stehendes Mutterschwein nach rechts vielleicht echt, nicht dagegen in Chantilly zwei Schweinezeichnungen. Im British Museum ist das in Mellaerts Buch reproduzierte Blatt zwar eine sehr Potterähnliche Komposition, jedoch in der Ausführung ganz abweichend. Ich kenne in Potters Oeuvre nichts Verwandtes. Auch die Zeichnung mit den schlafenden Hunden findet m. W. keine Analoga, doch bin ich geneigt, den entblätterten Weidenstamm für echt zu halten.

Neben dieser langen Reihe der durch Reproduktionen in den betr. Publikationen leicht zu kontrolierenden falschen Blätter stehen unter den ebenfalls reproduzierten Zeichnungen nur wenige ganz sichere. Hierzu rechne ich zwei Blättchen mit Schweineköpfen im Amsterdamer Kabinett sowie die Schweine der Versteigerung Heseltine (Nr. 160), eine nach links gewandte stehende Kuh der Sammlung Fairfax Murray (Nr. 141), jetzt Sammlung J. Pierpont Morgan und den Wald mit Rehen in der Brunstzeit aus der Versteigerung Bellingham Smith u. a. in Amsterdam (von mir erworben).

Nr. 712. J. de Bisschop, die Abreise Karls II. von England aus Scheveningen. Dies Blatt ist eins von drei gleichen (die anderen bei Frits Lugt und im Vict.- und Alb.-Museum), die der kunstsinnige Haager Advokat nach einem Gemälde in Hampton Court anfertigte, das dort dem Ant. Palamedes zugeschrieben wird, doch wohl eher dem J. Lingelbach angehört. Vortrefflich ist der Ausdruck der Verzweiflung in den Gestalten der Gläubiger im Vordergrund wiedergegeben, die mit der Abreise des Königs alle Hoffnung auf Wiedererlangung vorgeschossener Gelder verschwinden sehen.

Hofstede de Groot

E. F. Bange, Peter Flötner. (Meister der Graphik XIV.) Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Weniger wichtiger Meister Werk ist noch so umstritten wie das Flötnersche; immer wieder versucht bald eine behende Phantasie seine gewaltige Ausdehnung, bald eine zu strenge Skepsis eine Einengung auf die dokumentarisch gesicherten Arbeiten. Zu der nicht großen Zahl derer, die es unter Beachtung der Prinzipien einer gesunden Stilkritik versuchen, die künstlerische Persönlichkeit Flötners immer schärfer herauszuarbeiten, gehört Bange, der jetzt seine dritte Studie über ihn vorlegt. Dies jüngste Glied der nach klugem Plane ausgebauten Serie schließt eine oft quälend empfundene Lücke; es war ein dringendes Desideratum, die Holzschnitte Flötners an einer leicht zugänglichen Stelle vereinigt zu haben. Die Holzschnitte Flötners — gesagt ist's leicht, „kritisch gesichtet" sind sie schwer, und nach Lage der Dinge ist es nicht möglich, daß es einem Verfasser in einem Anlauf gelingt, alle Fragen zu lösen und ein Bild zu entwerfen, das jedem Genüge tut. Es ist unvermeidlich, daß noch darüber diskutiert wird, ob die „Diskussionsbasis" (S. V.) selbst keine morschen Stellen enthält und ob sie nicht etwa auch zu schmal genommen ist. Der Verfasser hegt einen frischen Optimismus, daß es gelingen müsse, die in Entwurf und Ausführung völlig eigenhändigen Arbeiten (S. V. und 15 f.) von den übrigen zu trennen; Referent stimmt gewiß dieser idealen Aufgabe zu, sieht aber die Möglichkeit des Gelingens skeptischer an. Bei einem übermäßig beschäftigten Meister mag die „Werkstatt" vernachlässigte Massenarbeit bedeuten; bei Flötner scheint mir aber der Anlaß zur Annahme zu fehlen, daß seine Werkstattgenossen mehr bedeuteten, als Hilfskräfte bei der von ihm geleiteten und kontrollierten Arbeit zu sein. Wodurch läßt es sich aber etwa andrerseits beweisen, daß z. B. in der Hungern Chronica dieselbe Hand den den Geländefalten sich anschmiegenden Mauerzug des Jungfrauentodes und den roh hingesetzten Zaun in der Schlacht auf den katalaunischen Feldern geschnitten hat (Bange, Taf. 7)? Ich persönlich würde

Digitized by Google

also vorsichtiger sein, aber ich finde es trotzdem dankenswert, daß Bange versucht hat, die von ihm formulierte Aufgabe der Herausarbeitung des im reinsten Sinne Flötnerischen durch Ausscheidung der Blätter zu lösen, deren Flötnerischer Charakter aus irgendeinem von uns noch nicht zu durchschauenden Grunde — mag er auch, wie ich hinzusetzen würde, in Flötner selbst gelegen haben — getrübt ist. Denn es handelt sich um ein Buch über Flötner als Meister der Holzschneidekunst und nicht über den Zeichner oder Entwerfer, eine Fragestellung also, die von der Röttingers verschieden ist, der alle für den Holzschnitt bestimmten Arbeiten Flötners in seinem Verzeichnisse berücksichtigte, seien sie auch nur in Kopien bekannt, andererseits eine Fragestellung, deren man sich bewußt bleiben muß, will man dem Buche gerecht werden. (Allerdings hat Bange sie selbst erweitert, wo ihm das wegen der Vollständigkeit einer Folge wie des Kartenspiels oder wegen des sachlichen Inhalts der Blätter (Nr. 6 und 7) als rätlich erschien.) Die Antwort kann nur subjektiv gefärbt sein — aber die Ansicht eines so verantwortungsbewußten Forschers wie Bange ist für jeden Fall wertvoll und der ernstesten Beachtung und Erwägung wert.

Ich gestehe aber, daß ich sie mir ganz nicht (oder noch nicht) zu eigen machen kann. Ich stimme Bange darin zu, daß Röttinger 1,24 und 69 fortbleiben mußten; bei Röttinger 15, 17 und 18 ist mir das aber nicht möglich. Die Nummern Bange 53 = Röttinger 68, 54, 55 und 56 = Röttinger 70 haben m. E. mit Flötner unmittelbar weder im Entwurf noch in der Ausführung etwas zu tun. Dafür sind sie in der Zeichnung zu schlecht und als Ornamentkompositionen zu spröde, zu ärmlich, zu sehr in der Linie der Kleinmeister liegend, deren Einfluß bei Flötner nicht nachzuweisen ist; z. B. entstammen die gefesselten Frauen in Bange 53 dem unbeschriebenen Blatte des Meisters mit den Pferdeköpfen (meine Ornamentalen Vorlageblätter Taf. 73, 1) und das Mittelmotiv in Bange 55 H. S. Beham Pauli 245 (ebda. Taf. 64, 8); ebenso geht auch die Mißgestalt der geflügelten Putten mit Blättern als Arme auf H. S. Beham (Pauli 251) zurück. Auch Bange Nr. 51⟨3⟩ halte ich für keinen originalen Flötner, denn für mich stammt das Blatt unbedingt von derselben Hand wie das Mittelstück von Blatt 3 der Neuausgabe des Kunstbuches (Orn. Vorlagebl. Taf. 94, 3), das Bange gleich mir nicht zu den Arbeiten Flötners rechnet, und wie die oberste und die dritte Leiste von Blatt 7, je die obersten und untersten Leisten von Blatt 9, 12 und 19, die beiden seitlichen Leisten von 28, ferner Blatt 32 und die rechte Leiste von 36, denen sich mit großer Wahrscheinlichkeit die restlichen Teilstücke der Blätter 3, 7, 9, 28 anschließen. Also entweder muß diese ganze Gruppe, die dem größten Teile der Reimersschen IV. entspricht, als von Flötner stammend bezeichnet werden oder keines ihrer Einzelglieder.

Die gleiche Entschiedenheit der Kritik bewährt Bange auch in seinen Ausführungen über „Flötner als Holzschneider" und im „Katalog der Holzschnitte", welche Abschnitte den Kern des beigegebenen Textes bilden. Für Bange sind auch da manche Probleme bereits gelöst, die für mich noch recht quälende sind. So würde ich, wenn es wirklich sicher wäre — was es mir aber durchaus nicht zu sein scheint —, daß „Die vier trefliche menner" (Bange Nr. 3) erst 1534 entstanden sind, es nicht wagen, die Textillustrationen der Hungern Chronica „wesentlich früher" zu datieren als es das Erscheinungsdatum des Buches verlangt; ich kann beim besten Willen nicht einsehen, warum etwa Bange Nr. 4⟨9⟩ und 3 c oder nr. 4⟨5⟩ und 3 a notwendigerweise Jahre auseinanderliegen müssen. An dieser Bewertung der Hungern Chronica scheiden sich unsere Wege wohl überhaupt am deutlichsten. Bange hat es schon früher (Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde III 1921/22 S. 45 ff.) versucht, Flötners Werk nach dem Verhältnis von Landschaft und Figur auf drei zeitlich auf einander folgende Entwicklungsperioden zu verteilen. Das Vorhandensein einer Spannung in der Verbindung beider Komponenten ist richtig beobachtet; aber ihre Erklärung halte ich für zu schematisch. Es wird ja überhaupt so oft vergessen, daß der innere Mensch sich nicht mit der Regelmäßigkeit entwickelt, mit der etwa Kristalle wachsen oder die Biene die Stadien ihres Arbeitslebens durchläuft — Flötner scheint wir aber zu den ganz besonders schlecht gewählten Beispielen zu gehören, wenn an ihm der Zwang einer immanenten gesetzmäßigen „Entwicklung" demonstriert werden soll. Ich kann in seinem Werke keine andere Entwicklungstendenz erkennen als die nach immer reinerer Italianität; ich bewerte daher auch seine geschichtliche Stellung als Ornamentiker anders als Bange. Vielleicht hat ihm wirklich der Tod während der Arbeit an den Mauresken den Stichel aus der Hand genommen (Bange S. 13) — sein letztes s i c h e r e s Wort zur Ornamentik ist die Groteske von 1546 — aber wie dem auch sei, beide Ornamentgattungen konnten für Flötner keinen Widerspruch untereinander enthalten, für ihn konnten beide nichts anderes sein als Verzierungsarten der italiensichen Renaissance, die er gleicherweise im Gebrauch hatte sehen können. Flötner war kein „Neuerer" in dem Sinne des immer nach vorwärts Strebens (vgl. Orn. Vorl. Textband S. 161) — sonst hätte er die Bedeutung des „neuen" Rollwerkstils nicht verkannt —, er bohrte nach der Tiefe, strebte nach Reinigung, verfolgte nur sein Ziel des Sich-Erfüllens mit Italienischem, und zwar sehr bezeichnender Weise unter Ablehnung alles Hochrenaissancehaften. In den Mauresken kann ich nichts anderes sehen

Digitized by Google

als die Fortbildung italienischer Vorbilder (vgl. etwa Meister F. Orn. Vorl. Taf. 84, 89, 2; die große Seltenheit gerade der Maureskenvorlagen läßt auf große Verluste schließen, so daß genauere Vorbilder vorgelegen haben können), die Groteske zeigt aber, daß er sein Ziel erreichte: in ihr stammt alles irgend wie aus Italien, und doch ist das Ganze durchaus unitalienisch. Wenn diese relative Selbständigkeit der Groteske von 1533 und ihrer Gefährtin (Bange Nr. 36 und 37. Warum bezeichnet man sie eigentlich als Vorlagen für Intarsien?) auch noch nicht eignet, so würde bei fehlender Bezeichnung niemand die drei Blätter mit so großem Abstand entstanden wähnen; formal ist eine Entwicklung nicht erkennbar, wenn auch eine Änderung des graphischen Stils. Würde man andererseits wirklich ohne die äußeren Daten die drei Blätter von 1533 in das gleiche Jahr zu setzen wagen? Aber wieder ist es der teilweise enge Anschluß an Italienisches, in diesem Falle an die italienische Umrißtechnik (vgl. Röttinger S. VIII), die die Uneinheitlichkeit des Stiles verursacht. Bewiesen ist damit aber auch das Fehlen eines in Flötners Person liegenden Zwanges zu einer bestimmten Stilbildung; er konnte eben nicht nur „so", sondern auch anders, wenn es nur in der Richtung der Italienisierung lag. Diese schrieb ihm aber kein bestimmtes Verhältnis von Figur und umgebender Landschaft vor; und es läßt sich an zusammengehörenden Blättern der Hungern Chronica und des Kartenspieles auch zeigen, daß seine Absichten wechselten. Die Spannung zwischen Bange Nr. 4⟨2⟩ und 14 ist grundsätzlich nicht so sehr viel größer als zu 4⟨7⟩, und gewiß nicht größer als etwa zwischen der Grünsechs und dem Herzober. Andererseits könnte man auch darauf verweisen, daß die figuralen Motive der beiden frühen Grotesken wesentlich isolierter und selbständiger sind als die in das ornamentale Geschehen hineingebundenen der späten.

Ich fürchte, Bange wird gegen mich den Vorwurf wiederholen, den einst bei Gelegenheit Sybel gegen Strzygowski äußerte, daß er nämlich nicht sein Buch bespräche, sondern von demjenigen spreche, an dem er selbst schriebe. Ich „schreibe" keinen Flötner; aber es gibt eben Bücher, die eine so in sich geschlossene Einheit bilden, daß man sie nur auf sich als Ganzes wirken lassen und dann reagieren kann; hier geht es dann wirklich um die Grundlagen, deren Verschiedenartigkeit, ja vielleicht Unvereinbarkeit, nun einmal nicht geleugnet werden kann. Es stellt ja wohl für einen Biographen keinen geringen Ruhmestitel dar, wenn es ihm gelungen ist, von seinem Helden ein scharf umrissenes „denkbares" Bild entworfen zu haben. Das hat Bange gewiß, und man muß ihm dafür dankbar sein; wie weit es sich durchsetzen wird, das muß der Zukunft überlassen bleiben. Alle Einwände können für sich eben auch nur in Anspruch nehmen, daß sie „möglich" sind. Unser positives Wissen über Flötner ist noch zu gering, als daß absolute Sicherheit zu gewinnen wäre. Wieviel auch in seiner Lebensgeschichte hypothetisch ist, ergibt die einleitende Lebensskizze. Ich bin persönlich unbedingt der Ansicht, daß, wenn Flötner als Mitglied der Daucherwerkstatt in der Annakapelle beschäftigt war, er vorher schon in Italien gewesen war (Bange, S. 14, Anm. 7), da die bekannten Entwürfe eine tiefere Kenntnis und selbständigere Benutzung des Italienischen verraten, als sie sonst in Augsburg damals nachweisbar sind und als sie sich auch in den Ausführungen aussprechen. Das letztere halte ich für besonders wichtig, da es den Schluß immerhin für möglich erscheinen läßt, daß Flötner vor Beendigung der Arbeiten Augsburg verlassen hat. (Es scheint noch nicht beobachtet worden zu sein, daß sich auch Epitaphienentwürfe unter diesen Basler Zeichnungen finden: U. 13. 96 und 97 als offenbar vorbereitende Studien zu 99.)

Über den Abbildungen der beiden Erlanger Säulen hat leider ein Unstern gewaltet, der sich ärgerlich in der Literatur der nächsten Zeit auswirken wird: bei den Unterschriften sind auf Tafel 46 und 47 die Nummern 45 und 46 miteinander vertauscht; außerdem erscheinen die Details auf Tafel 47 im Gegensinne. Als weiteres Versehen möchte ich notieren, daß Lange in Wirklichkeit auf S. 174 den Triumphbogen Flötner entschieden abspricht.

R. Berliner

Ernst Benkard, Meister der Plastik: Giovanni Lorenzo Bernini. Frankfurt a. M. 1926.

Der Verlagsankündigung wird man die schwache Lage am kunsthistorischen Büchermarkt und die an sich lobenswerte Idee zugut halten müssen. Aber der Autor selbst sollte seinen Verlag verständigen, daß „die vielgeschmähte Kunst Berninis wirklich nicht endlich einmal lebendig gemacht werden" brauchte und daß seine „erregende Publikation, wie sie nur aus den Erschütterungen dieses durch Krieg und Not geläuterten Deutschlands hervorgehen konnte" in summa formalanalytischer Text zu den im römischen Handel leicht zu beschaffenden Photos Berninischer Werke ist.

Sicher bringt Benkard für die barocke Skulptur eine starke Erlebnisfähigkeit mit, und verschiedentlich wird auch die subjektivistische Interpretation erregter und glühender als bei anderen Autoren. Er unterliegt dem großen Eindruck, während wir nun doch wohl eine historische Besinnung statt eines Dithyrambus wünschen. Selbst sein Stil wird ein überbarocker, wenn er von der schlagworthaften „gesättigten Linie" Wölfflins ausgehend sagt, „daß uns Daphne mit wunderbarem Umriß sättigt", daß „das Felsgestein der harten Rinde, welche sich bald um Daphne legt, eine rapide Nahrung gibt", das Wunder

Digitized by Google

der Theresa „inmitten des parfümierten und von wohligem Licht wattierten apsidialen Raumes" sich vollzieht, und wenn Benkard bei der Gewandbehandlung der Pluto-Proserpina-Gruppe meint: „Wir hören hier ein erstesmal Wasser rauschen im Zusammenhang mit der Explosion der plastischen Formen in den Raum hinein".

Selbstverständlich kann eine solche Veröffentlichung nicht mit wissenschaftlich strengem Maß gewertet werden, aber wenn Benkard etwas genauer Fraschetti oder auch nur den 1924 erschienenen zweiten Band meiner „Barockbozzetti" mit den zahlreichen Berniniarbeiten durchgesehen hätte, wären Irrtümer vermieden. Der Bibbianabozzetto im Louvre ist eine Nachbildung, ebenso wie der Veritasbozzetto dort. Auch ein Terrakottaapostel trug im Louvre den Titel „Bernini", doch wurde dieser auf meinen Hinweis in Rusconi verändert. Die Bozzetti der Fiumi in Venedig sind verschieden von den Ausführungen der Piazza Navona und — ich bin der gleichen Ansicht wie Voß — Originale. Nicht allein die Veritas am Grabmal Alexanders VII. ist mit Blechgewand umkleidet, auch das Brusttuch der Caritas ist aus Blech (vgl. Bozzetti und Zeichnung). Hier möchte ich nachtragen, daß der von mir publizierte schöne niobidenartige Terrakottakopf wohl nicht für die Veritas mit Chronos, wohl aber für die am Grabmal hinten links aufgestellte Giustizia ist. Die Angaben über das verbrannte Porträt Karls I. von England nach Bild des van Dyck zitieren nur den auch von Riegl erwähnten Aufsatz im Burlington Magazine 1908, nicht aber die Untersuchungen von Liisberg 1914. Im Kopenhagener Rosenborg-Museum befinden sich (wenn auch kaum Originale, wie L. meint, so doch) Werkstattrepliken der Büste Karls I. und der auch bei Baldinucci vermerkten Büste der englischen Königin Henriette Maria von Frankreich.

Bei der Interpretation der Werke selbst scheint mehr an Ungläubige gedacht zu sein. Benkard will überzeugen. Aber sollte er hier nicht doch ein wenig mehr auf Baldinucci und zeitgenössische Interpretatoren hören? So wird das Sachliche und Tatsächliche am Grabmal Alexanders VII. nur stark gefühlsbetont und wie mir scheint unrichtig. So mußten die Säulen am Tabernakel, die doch Orcagna, Raffaello und die französischen Architekturschriftsteller vor Bernini verwenden und darstellen, Exponenten einer nur-barocken Gesinnung werden, die auf ein „qualvolles Geschehen" ausgehen soll. Bernini soll „geneigt sein, Ende der vierziger Jahre zur Erleichterung der Materie und zur Stillung der Gebärde überzugehen". Kurz darauf findet Benkard, „seit dem Monument Urbans VIII. (voll. 1647) stände es außer Frage, daß Bewegung, Farbe, Licht und Schatten bald über jede streng gebildete architektonische Form im Triumph hinwegschreiten werden". Das antike Element, das für die gesamte römische Barockskulptur schlechthin und allgemein einen Angelpunkt bildet, wäre auch im Schaffen Berninis zu untersuchen gewesen. Duquesnoy und seine Susanna haben Bernini beeinflußt: die Skulptur der Markgräfin entstammt solcher Gesinnung. Es gibt nicht nur „ein einziges Relief" von der Hand Berninis. Daß schließlich „dem Barock die Materie nur die Trägerin einer Erlösung bedeutet", ist eine einseitige Anschauung, der sogar die lebendig sinnlichen Analysen Benkards widersprechen. Denn „der Anblick der Fußsohle der Proserpina verführt (Benkard) durch seine mollige Behandlung direkt zur Berührung". Wenn schon einmal der „Erlösungsgedanke" Erwähnung findet, so wäre sogleich seine sinnlich materielle Bindung zu betonen, wie sie unzweifelhaft auch aus den Exercitia spiritualia hervorgeht.

A. E. Brinckmann

Richard Haupt: Geschichte und Art der Baukunst im Herzogtum Schleswig. (Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein Bd. V), Heide 1924.

Über dieses Buch ein den heutigen wissenschaftlichen Anforderungen — oder sagen wir bescheidener: Gewohnheiten entsprechendes Referat schreiben, hieße soviel wie ein neues Buch über den Stoff arbeiten. Mit anderen Worten, es ist hier mit riesigem Fleiß und großer Sorgfalt ein — streckenweise wenigstens recht bedeutender — Stoff nach einer nicht mehr üblichen Methode ausgebreitet. Das Übel eines Teils der neueren Literatur, wirklich positive Angaben synthetischer, allgemein stilgeschichtlicher oder anderer Ziele wegen nicht oder kaum zu bieten, hat hier seine Gegenseite in einer Fülle des Materiales. Aber hier verhindert die Art der dispositionellen Gliederung Übersicht und damit Verwertbarkeit. Das Buch bietet zunächst eine Einführung: „Einteilung des Landes". Es folgen: „Allgemeines über Bau und Werkstoffe" und dann in 20 Abschnitten von „Holz" bis „Werkzeug" Mitteilungen über das Material. Ebenso sind die Denkmäler selbst nirgends im Zusammenhang analysiert, sondern als membra disiecta unter „Lage der Kirchen", „Entwurf", „Grundlegung", „Grundriß", Turm usw. zerrissen und verteilt.

Es ist deshalb nicht leicht, den Hauptuntersuchungen, die im zweiten Abschnitt des Buches unter: „die Bauwerke nach ihren Gruppen und Stilrichtungen" erscheinen, zu folgen, zumal ausreichende Abbildungen fehlen. Im Großen gipfeln diese Abschnitte in folgendem: Von den ältesten Kirchen, die unter Knut dem Gr. schon in Stein errichtet sein müssen, ist nichts erhalten. H. unterscheidet nach dem Material unter den erhaltenen und sieht den „Feldsteinbau" als einen besonders alten Typ an. Der Grund-

Digitized by Google

riß soll irisch sein, ist jedenfalls von denkbar einfacher Form: einschiffige Basilika mit gerade geschlossenem Chorquadrum ohne Seitenschiff, Chorbogen rund, ziemlich weit; außen ohne Sockel und Gesims. Entstehungszeit: späteres 12. Jahrh. Dieser einfache Typ erscheint auch in Granit-Hausteinkirchen und erfährt eine Bereicherung durch Apsis und Säulenportal. Als englischen Typ sondert H. einige Kirchen aus, die wichtigste Sorup. Der Verf. legt im Gegensatz zur Ansicht anderer Forscher in seinem Buche überhaupt großen Wert auf die englischen Einflüsse in der dänischen Kunst, als welche er die von Schleswig überhaupt bezeichnet. Nur so ist zu verstehen, daß ein offensichtliches Sichsperren gegen die durch die Tatsachen gegebenen Verhältnisse bei der Behandlung der Tuffkirchen zu sich vollkommen widersprechenden Formulierungen führt: „daß der Typus selbst den Ausgang vom unteren Rheine genommen habe, ist aber nicht selbstverständlich". Ein paar Zeilen weiter: „Indes finden sich wirklich für das Meiste am Rheine nicht nur Anschlüsse, wie z. B. für die Fenster von Bröns und Witting, sondern solche Ähnlichkeiten, daß die Bauart dort und hier geradezu dieselbe zu sein scheint." Man atmet auf, aber nein: unmittelbar darnach folgt der Satz: „Der engste Zusammenhang für unsere Landkirchen besteht übrigens mit dem Riper Dome selber." Zu diesem heißt es dann: „es ist nicht zu erweisen, daß die Pläne vom Rheine hergekommen seien" usw. Es ist eine Qual, sich durch diese Unbestimmtheiten hindurchzuwinden.

Die Unfähigkeit, das Material zu gestalten, erweisen besonders die Kapitel über den Ziegelbau. Daß Raumformen und Raumkörper nicht als das Entscheidende angesehen werden, ist die Ursache dafür, daß Trennungen nach Äußerlichkeiten (z. B. gekreuzte Bogenfriese oder Rundbogenfriese) vorgenommen werden. Schlimmer sind die Unbestimmtheiten und ein Drüberwegreden über Kernpropleme. So wird z. B. bez. der stilistischen Herkunft gesagt: „Die eigentlichen Vorbilder des dänischen Ziegelbaues waren nicht erst zu suchen, sondern in nächster Nähe gegeben, und zwar in Deutschland. Waldemar hatte dahin lebhafte Beziehungen; der Kaiser war sein Lehnsherr. Zu Neumünster war seit 1126 die Stiftskirche gebaut, die aus Ziegeln war, das erste Werk der neu erfundenen und festgestellten Technik, und zu Segeberg seit 1134 eine zweite, diese aus Ziegeln in Mischung mit Gipsblöcken, nach niedersächsischem Plane. Zu Lübeck war ein Treiben und Sprießen wie zu Kaiser Heinrich des Hinkers Zeiten zu Bamberg gewesen war..." Außer dieser „hochpoetischen" Feststellung wird über die führende Rolle Lübecks nichts Positives ausgesagt — und die allgemeine Feststellung der Beziehungen nach Deutschland findet nirgends eine sachliche Erhärtung.

Die unzulängliche Gliederung des Stoffes nach dem Material versperrt dem Verf. die Einsicht, daß diese frühen Ziegelbauten fast wörtlich mit den in anderen Stoff errichteten übereinstimmen: einschiff., ursprünglich flachgedeckte Basiliken mit Chorquadrum und Apsis. Zu einem klaren Bild kommt man bei der fortgesetzten Mischung wichtiger und unwichtiger Mitteilungen über die Bauten auch hier nicht. Wenn es im nächsten Kapitel: „Gotischer Ziegelbau" z. B. heißt: „Dagegen ist der Chorbau zu Petersdorf entschieden frühgotisch mit Nachwirkungen der älteren Periode; er ist der größte und kühnste Chorbau des Landes. Obwohl altertümlicher, ist er doch schwerlich ganz so alt wie der zu Schleswig, und dadurch in merkwürdigem Gegensatz zu diesem. Die Altertümlichkeit zeigt sich namentlich in den Bogenfriesen und den Anfängen der Schildbögen" — so genügt diese, für das ganze Buch charakteristische Stelle wohl vollkommen, um die Art der „Problemstellungen und Lösungen" beurteilen zu können. Es folgen in dem Buch schließlich noch einige Kapitel, die — was nicht weiter verwunderlich — eine gewisse Vertrautheit mit dem Material belegen, aber ebensowenig verwertbar sind wie die anderen. Wird z. B. in einem Abschnitt „Einwirkungen und Spuren der heidnischen Überlieferung und des germanischen Stilgefühls" von gotischen Malereien des Doms zu Schleswig gesprochen und werden dabei in typisch französischem Stile gehaltene Verkörperungen der Todsünden als Walküren erklärt, dann geht das in der Tat derart unter das Niveau dilettantischer wissenschaftlicher Arbeiten, daß man fassungslos bleibt.

Es ist zwecklos, auf weitere Beispiele einzugehen. Das Buch wird selbst dem, der eine einigermaßen verwertbare Darstellung der Architektur in Schleswig schreiben will, wenig nützen. Dieses Urteil ist hart — aber gerecht.

V. C. Habicht

Digitized by Google

NOTIZ ZU GHIBERTI

VON

MAX SEMRAU (†)

So viel auch über Ghibertis „Paradiesestür" schon geschrieben worden ist, das inhaltliche Verständnis des schönen Werkes läßt noch zu wünschen übrig. Sollten nach dem Willen des Künstlers die Rahmenstatuetten bis auf einige wenige durch Attribute gesicherte wirklich eine namenlose Menge bleiben? Und ist die rein genrebildliche Deutung mancher Einzelheiten in dem Jakob- und dem Josefrelief restlos befriedigend? Freie Erfindung des seinen Stoff selbständig weiterdichtenden Künstlers, sagt man gewöhnlich. Ganz schön — aber vielleicht weckt der im Folgenden, wie ich hoffe, erbrachte Nachweis doch einiges Mißtrauen gegen diese Interpretationsmethode und ermuntert zu sachlich begründeten Erklärungsversuchen.

In dem Relief der Begegnung zwischen Salomon und der Königin von Saba findet sich eine kleine Nebenszene, an der man bis jetzt immer stillschweigend vorübergegangen ist, weil man nichts mit ihr anzufangen wußte. Im Hintergrunde links von dem Tempel Salomons, über den Köpfen der auch hier dicht gedrängten Menge, werden in einem kleinen Baldachinbau zwei Frauen sichtbar — augenscheinlich Herrin und Dienerin — die sich mit ausgestreckten Händen lebhaft einem ganz am Rande des Reliefs erscheinenden Jüngling mit spitzer Kopfbedeckung zuwenden, der ihnen auf der ausgestreckten Linken einen großen, die Flügel schwingenden Vogel entgegenhält. Für diese immerhin auffallende Szene gewährt die biblische Erzählung (1. Kön. 10, 1—10; 2. Chron. 9, 1—12) allerdings keinen Anhaltspunkt, aber man weiß ja, daß diese nur einen Teil der jüdischen Tradition über die Königin aus dem fernen Märchenlande wiedergibt; andere weit fabulöser ausgestaltete Versionen haben in der jüdischen und arabischen Sage ihren Niederschlag gefunden. In dieser ist Salomon bekanntlich der große Zauberer und Herr über die Tierwelt und die Zwischengeister. So erzählt das zweite Tarzum (aramäischer Kommentar) zum Buche Esther Folgendes[1]: „Und wenn Salomons Herz wolgemut war vom Weine, befahl er vor ihn zu bringen die Tiere des Feldes und die Vögel des Himmels und die Schedim, Geister und Dämonen... Und eines Tages wurde der Wiedehopf (nach anderer Übersetzung: der Auerhahn[2])) unter den Vögeln vermißt... Da befahl der König voll Zorn ihn herbei-

[1]) M. Grünbaum, Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde, Leiden 1893, S. 211 ff. — Den ersten Hinweis auf diese Quellen erhielt ich durch die Lektüre des Buches: Auf rauhem Wege. Jugenderinnerungen eines deutschen Professors. Gießen 1927, wo S. 26 ff. (vgl. S. 190) die Geschichte erzählt wird. Weiter leitete dann der Artikel Queen of Shaba in The Jewish Encyclopedia New Edition. New York and London 1901 ff. IX 235 f.

[2]) P. Cassel, Das Buch Esther. Berlin 1878, S. 250.

Digitized by Google

zubringen... Da erschien der Wiedehopf vor ihm und sprach: O Herr.. drei Monate sind es, daß ich mit mir zu Rate gegangen bin und meinen Entschluß gefaßt habe; ich habe keine Speise gegessen und kein Wasser getrunken, um zuvor in der ganzen Welt umherzufliegen, denn ich sagte: Ist irgendwo ein Land oder ein Gebiet, das meinem Herrn dem König nicht unterworfen ist? Und ich schaute mich um, allüberall, und fand eine Stadt Kitor genannt, im Lande des Sonnenaufgangs. Der Staub ist dort wertvoller als das Gold usw.... Ich habe dort aber auch eine Frau gesehen, die über sie alle herrscht, und Königin von Scheba wird sie genannt. Und wenn es dir gefällt, o mein Herr König, so will ich ... nach der Stadt Kitor im Lande Scheba fliegen; ihre Könige werde ich mit Ketten fesseln und ihre Beherrscher mit eisernen Banden und werde sie vor meinen Herrn, den König, bringen. Und die Rede gefiel dem Könige und es wurden zusammengerufen die Schreiber des Königs und sie schrieben einen Brief und banden ihn an den Flügel des Wiedehopfs. Und der Wiedehopf erhob sich gen Himmel und ließ seinen Ruf ertönen und flog davon und ihm folgten die Vögel alle. Und sie kamen nach der Stadt Kitor im Lande Scheba und es war zur Zeit des Morgens, und die Königin war ausgegangen, um die Sonne anzubeten. Da verdunkelten die Vögel das Licht der Sonne, und sie erhob ihre Hand und zerriß ihr Gewand und verwundete sich sehr. Da kam der Wiedehopf hernieder und sie sah, daß an seinen Flügel ein Brief gebunden war und sie machte ihn los und las ihn..." Von Interesse ist dann noch folgende Stelle: „Und es war am Ende dreier Jahre, da kam die Königin von Scheba zu Salomon; als er hörte, daß sie komme, schickte er ihr den Benajahu, Sohn des Schojoda entgegen, welcher gleich war dem Morgenrot, das zur Zeit des Tagesanbruchs erscheint, und dem Abendstern, der unter den übrigen Sternen hervorleuchtet und der Lilie, die an Wasserbächen steht. Und als die Königin ... ihn erblickte, ließ sie sich von ihrem Wagen herab. Da sagte Benajahu: Warum lässest du dich vom Wagen herab? Sie antwortete: Bist du nicht der König Salomon? Da sagte Benajahu: Ich bin nicht der König Salomon, sondern ich bin einer seiner Diener, die vor ihm stehen. Hierauf wandte sie sich um und sagte ihren Großen das Gleichnis: Wenn ihr auch den Löwen nicht gesehen habt, so habt ihr doch sein Lager gesehen, und wenn ihr den König Salomon nicht gesehen habt, so habt ihr doch die Schönheit des Mannes gesehen, der vor ihm steht. Und Benajahu führte sie zum König.."

Es ist wohl kaum ein Zweifel daran möglich, daß ein Wissen um diesen Sageninhalt der bisher unerklärten Szene des Reliefs zugrunde liegt, wenn diese auch keinem der in Frage kommenden Vorgänge genau entspricht, weder dem Empfange des Wiedehopfs durch die Königin noch der Begegnung mit dem schönen Benajahu. Wahrscheinlich wollte Ghiberti die Überbringung der Botschaft durch den Wiedehopf darstellen und gab ihr die für das Relief einzig mögliche Form, daß der Vogel durch einen Diener der Königin eingefangen ihr den Inhalt des Briefs entgegenkrächzt: das kommt trotz der nur andeutenden Behandlung in der Stellung des Tiers wie der beiden Frauen deutlich genug zum Ausdruck. Will man auch den Benajahu in dem Relief suchen, so könnte man ihn wohl in dem lockigen Krieger vermuten, der — in seiner Haltung dem Gideon unter den Rahmenstatuetten einigermaßen ähnlich — mit erhobener Hand zu der Königin aufblickend die Spitze der rechten Vordergrundgruppe bildet. Ihm zu-

Digitized by Google

gewandt steht ein Neger in orientalischer Tracht mit Kopftuch, weitem Rock und unten zugebundenen Hosen, der mit beiden Händen gestikulierend, auf eine Person aus dem Gefolge übertragen, das Staunen der Fremden über die Schönheit des Jünglings auszudrücken scheint. Und es ist vielleicht kein Zufall, daß auch der Krieger neben diesem wieder einen Vogel auf der Faust trägt — aber ich gebe zu, daß die Deutung hier in Gefahr gerät, ihrerseits ins Fabulieren zu zerflattern.

Sehen wir uns nach anderen Darstellungen aus der Zeit um, so bietet zunächst der große florentiner Stich (Pass. V, 39, 95) bei aller Figurenfülle nichts, was über das übliche Statistenwerk hinausginge. Nicht selten ist das Thema auf den Cassonemalereien und hier erscheint denn mehrmals [1]) ein ähnlicher Baldachinbau, wie auf dem Relief, als Wagen der Königin; dort steht dann aber regelmäßig ein Thronsessel darauf. Andeutungen, die auf den Wiedehopf oder auf Benajahu bezogen werden könnten, fehlen in den florentinischen Malereien, auch wenn, wie auf der Truhe bei Lord Crawford, die Schubring (n. 169. 197) um 1460 datiert, Reise, Ankunft und Begrüßung der Königin ausführlich geschildert werden. Nur einmal, auf einem oberitalienischen Rundbild (Schubring Tf. CXXXIV, 615 „Paduanisch um 1450"?) wird rechts auf dem Balkon eines Gebäudes, das wohl der Palast Salomons sein muß, ein Mann sichtbar, zu einem darunter stehenden Jüngling in Wams und Barett herab sprechend, der einen großen Vogel in Händen hält. Wenn diese Nebenszene, die ähnlich wie die auf Ghibertis Relief angebracht ist, überhaupt mit der Sage in Beziehung steht, kann sie nur den Auftrag Salomons an den Wiedehopf oder die Botschaft des Vogels an den König bedeuten. Doch mag dies dahingestellt bleiben, ebenso wie die Entscheidung darüber, ob auf Juliano Fiorentinos Marmorrelief in Valencia [2]) der bärtige Mann in Hosentracht, der einen Vogel auf der Faust tragend mit einem Gefährten dahinter auf der rechten Seite des thronenden Königspaares steht, ein gewöhnlicher Falkner ist oder etwas mit der orientalischen Fabel zu tun hat.

Wichtiger ist es für uns, eine Vorstellung darüber zu gewinnen, wie überhaupt eine Kenntnis dieser entlegenen Dinge zu den Künstlern des 15. Jahrhunderts gelangt sein kann. Als Quelle kommt neben der jüdischen dafür auch die arabische Sagendichtung in Betracht. So stimmt die 27. Sure des Korans [3]) hinsichtlich der Entsendung des Wiedehopfs genau mit der Erzählung des Tarzum überein, wenn auch ohne die Ausschmückungen der Überreichungsszene; ebenso fehlt die Episode mit Benajahu, während die im Tarzum darauf folgende Geschichte von dem Glashause, in dem Salomon die Königin empfängt, sich auch hier findet [4]). Es läge also an sich die Möglichkeit vor, daß Ghiberti, der im dritten Buche seiner Kommentarien die Optik des Arabers Alhagen, gewiß nach einer lateinischen Übersetzung, als Hauptquelle benutzt, oder Juliano, der in seinen Reliefs gelegentlich eine gewisse Aufmerksamkeit für Menschen und Dinge seiner maurisch-spanischen Umgebung zeigt [5]), aus der arabischen Überlieferung geschöpft haben. An ein Studium schriftlicher Quellen ist dabei kaum zu

1) P. Schubring, Cassoni² 1923, Tf. XLI, 192. 193; Tf. XLII, 196. 197.
2) A. Schmarsow in Abh. d. phil.-hist. Klasse der Sächs. Ges. d. Wiss. XXIX, 3 S. 15 Tf. 4.
3) Deutsche Übersetzung von L. Ullmann, Krefeld 1840, S. 320 f.
4) Grünbaum a. a. O. S. 214. Ullmann a. a. O. S. 322.
5) Schmarsow a. a. O. 17. S. 22.

Digitized by Google

denken; es gab auch in Florenz in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur ganz wenige Gelehrte, die wie der Kamaldulenser Ambrogio Traversari (1386—1439) eine beschränkte Kenntnis des Hebräischen hatten und auch Gianozzo Manetti (1396–1459), der die Sprache wirklich beherrscht zu haben scheint, verfolgte bei seinen Studien nur das Ziel, für seine apologetischen Schriften eine breitere Grundlage zu gewinnen [1]). Dasselbe gilt von Marsilio Ficino (1433—99), der die Sprache nicht kannte und seine Kenntnisse, wie die der arabischen Literatur, aus lateinischen Übersetzungen geschöpft haben wird. Jedenfalls besaß er eine lateinische Übersetzung des Koran, wie aus einem Briefe an Pico della Mirandola, allerdings erst vom 8. Sept. 1486, hervorgeht [2]). Aber es gab etwa seit 1430 eine jüdische Gemeinde in Florenz, deren Glieder nicht zahlreich, aber überwiegend wohlhabend und zum Teil gebildet, ja im jüdischen Sinne gelehrt waren. Ihr Verkehr mit den Christen unterlag noch keinerlei Beschränkungen und humanistisch interessierte Kreise mochten ihn aus demselben Grunde suchen, wie mit den durch das Konzil herübergeführten Griechen: um der Sprache willen. So hatte Manetti einen Juden, der dann als Gianfrancesco di Manetti konvertierte, zwei Jahre lang im Hause. Mit einem anderen, Manuello, las er die Bibel zweimal durch im Austausch gegen philosophische Unterweisung; dann gingen sie zum Studium der mittelalterlichen hebräischen Kommentatoren über. Man vermutet in diesem Mann den urkundlich nachweisbaren Geldwechsler Immanuel ben Abraham da San Miniato, dessen wissenschaftliche Bildung die von ihm hinterlassene Bibliothek bezeugt [3]). Und so wird auch einem geistig besonders hochstehenden Künstler, wie Ghiberti, der einen Zyklus von Darstellungen aus dem alten Testament geschaffen hatte, Anlaß und Gelegenheit zur Berührung mit gebildeten Juden nicht gefehlt haben. Bezüglich der Cassonemalereien mit dem Thema Salomon-Saba, „das den klügsten Mann des auserwählten Volkes mit der reichen Frau zusammenbringt", deutet bereits Schubring [4]) an, daß seine Beliebtheit gerade in Kaufmannskreisen, in denen man nicht Latein und Griechisch kannte, verständlich ist: „ja es mögen orthodoxe Familien, die vielleicht den Tadel des Priesters fürchteten, an der Hochzeitstruhe der Tochter das Altvertraute und Gebilligte bevorzugt haben".

Mehr als solche allgemeinen, auf persönliche Berührung und mündliche Mitteilung hindeutende Zusammenhänge lassen sich vorläufig nicht nachweisen. Aber sie genügten offenbar um, zunächst in einer Nebenszene, das Eindringen außerbiblischer Tradition in das Argument von Ghibertis Paradiesestür herbeizuführen.

---

[1]) U. Cassuto, Gli Ebrei a Firenze nell' età del Rinascimento (Pubblicazioni del R. Instituto die Studi Superiori... Sezione di Filosofia e Filologia Bd. 40, 1918.) S. 274 ff.

[2]) Cassuto S. 278, Anm. 3.

[3]) Cassuto S. 224 f. 227 f. 275 f.

[4]) Cassonewerk Text S. 266.

Digitized by Google

Ernest Tatham Richmond, The Dome of the Rock in Jerusalem. A description of its structure and decoration. III S., mit ca. 90 z. T. farbigen Tafeln und Zeichnungen. Oxford (Clarendon Press) 1924.

Eine erschöpfende zeitgemäße Monographie über den Felsendom, unter gründlicher Verarbeitung der seit Vogüé's 1874 erschienener Beschreibung erheblich angeschwollenen und z. T. stark polemischen Spezialliteratur, wäre angesichts der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieses frühislamischen Bauwerks eine verdienstliche und dankbare Aufgabe gewesen.

Die vorliegende, reich ausgestattete Publikation enttäuscht die in dieser Hinsicht gehegten Erwartungen insofern, als sie auf die Baugeschichte selbst und die mit ihr verbundenen wissenschaftlichen Kontroversen überhaupt nicht eingeht und auch den für die Stilbildung des islamischen Ornaments so wichtigen Mosaikschmuck in Text und Tafeln so gut wie gar nicht berücksichtigt. Dagegen überrascht sie durch eine ebenso gründliche wie abschließende Untersuchung über den neueren, bis ins 15. Jahrhundert zurückreichenden keramischen Belag des Außenbaus, den sie nicht nur in ausgezeichneten Detailaufnahmen und ziemlich gelungenen farbigen Reproduktionen vorführt, sondern außerdem in graphischen Skizzen dermaßen erläutert, daß er sozusagen Fliese für Fliese zeitlich festgelegt wird.

Der Verfasser unterscheidet sechs verschiedene Phasen in der Ausführung des immer wieder erneuerten bzw. ergänzten Dekors. Zunächst, Ende 15. und Anfang 16. Jahrh., wurden in streng persischem Stil und vermutlich durch von dorther zugezogene Töpfer die große Inschrift in Fayencemosaik und ein größerer Satz von Fliesen in Schmelzfarben mit trennenden toten Rändern hergestellt, nach Ansicht des Verfassers, der sich dabei auf die Tatsache des Bestehens späterer Öfen stützt, im Haram esh-Sherif selbst. Dort sollen auch noch die Erzeugnisse der zweiten Periode, etwa 1520 bis 1560, die in ihrer glasierten späteren Phase in Zeichnung und Kolorit (weiß, schwarz, türkis und kobalt) teils noch an Brussa, teils schon an die sog. Damaskusmuster anklingen, entstanden sein. Die dritte Gattung, vom Ende des 16. Jahrhunderts und zweifellos importiert, wird durch wenige Beispiele charakteristischer, sog. Rhodosfayence vertreten. Die vierte Gruppe, 17. und Anfang 18. Jahrh., bilden einerseits Ersatzstücke in der Mosaikinschrift und im Belag der beiden ersten Perioden, andererseits gelbe Sechseckfliesen mit schwarzer Zeichnung, die mit grünen Dreiecken zu Sternmustern kombiniert sind. Die fünfte Phase, 18. bis Mitte 19. Jahrh., umfaßt verschiedene, durch die Jerusalemer Öfen unternommene Restaurierungsversuche, und zwar wurden nicht nur die entstandenen Lücken recht und schlecht ausgefüllt, sondern an einzelnen Stellen auch alte Fliesen angestückt oder neu glasiert. Der letzte Abschnitt wird eingeleitet durch die Einstellung keramischer Tätigkeit auf dem Haram esh-Sherif (1872); die schadhaften Stellen wurden seitdem wiederholt durch mäßige Ware teils türkischer Fabrikation (Kutahia), teils europäischer Herkunft (Marseille u. a.) notdürftig und völlig stillos ausgeflickt.

Der Verfasser macht im Anschluß an seine Untersuchung einen interessanten Rekonstruktionsversuch, bei dem lediglich Fliesen des 15. und 16. Jahrh. verwendet sind und regt an, zur weiteren Instandhaltung und Ausbesserung des keramischen Dekors mit Hilfe armenischer, aus Kutahia vertriebener Töpfer, deren einige sich bereits in Jerusalem angesiedelt haben, eine lokale Industrie ins Leben zu rufen, die auch Restaurierungen an ähnlich ausgestatteten Bauten in Arabien, Syrien und Mesopotamien übernehmen könnte. In einem besonderen Exkurs behandelt er die Fliesenepigraphik.

Andere Kapitel des Buches sind der Innenarchitektur, und ihren dekorativen Bestandteilen, den Fenstern und Türen gewidmet, immer vom Standpunkte der Erhaltung, wie denn die ganze Publikation im wesentlichen als gewissenhafte Aufnahme des gegenwärtigen Befundes anzusehen und wegen ihrer vielen Anregungen zur Frage der Konservierung dieses wichtigen Monuments besonders dankbar zu begrüßen ist.

E. Kühnel

Passarge, Walter. Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, ersch. in Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, herg. von P. Frankl, B. I, 1924, F. J. Marcan Verlag zu Cöln.

Die Arbeit erscheint als erster Band einer neuen Serie, die es sich zur Aufgabe macht, wichtige Dissertationen zu veröffentlichen. Die Ausführung des Buches ist, wie ich gleich vorausschicken möchte, sehr gelungen. Der Druck ist auf gutem Papier, klar mit schönen Typen. Die Abbildungen sind ausgezeichnet.

Digitized by Google

Der Verfasser versucht einen Überblick über die verschiedenen Typen des Vesperbildes und seine Wandlung in der deutschen mittelalterlichen Kunst zu geben. Er verzichtet dabei auf eine Vollständigkeit des Materials etwa durch einen Katalog aller vorhandenen deutschen Werke, was verständlich ist, da das Material noch nicht völlig zutage gefördert ist und das vorhandene zu einer allgemeinen Übersicht ausreicht. So beschränkt P. die Darstellung auf die wichtigsten bekannten Beispiele, die wohl alle — soweit sie veröffentlicht sind — genannt werden. Das allgemeine Bild der Entwickelung, wie es hier geschildert ist, wird wohl keine Änderung mehr erfahren.

Die Untersuchung baut sich auf den Vorarbeiten Pinders auf. Wie bei ihm werden in richtiger Weise die religiösen Grundlagen als Ausgangspunkt für die Betrachtung der Pietà angesehen. Vor allem bieten die Erbauungsschriften der Mystiker die Grundlage auch für die bildnerische Ausbildung der Marienklage.

Diesem Kapitel folgt die eigentliche ikonographische Arbeit, zunächst mit einem Kapitel über die Vorstufen des Vesperbildes. P. stellt die Hypothese auf, daß die Pietà nicht wie die übrigen um 1400 entstehenden Andachtsbilder, die Christus- und Johannesgruppe, die trauernden Frauen oder der kreuztragende Christus aus einer größeren Gruppe herausgelöst wurden, sondern, daß es sich bei ihr um eine selbständige Neuschöpfung handelt. Da man in der deutschen Kunst bisher keine Szenen der Beweinung Christi kennt, nimmt P. an, daß die Pietàgruppe in Anle nung an die Darstellung der thronenden Madonna mit dem Kinde neu geschaffen wurde. Diese Hypothese würde den Anschauungen über die Entwickelung mittelalterlicher Kunst widersprechen. Wir kennen im 14. Jahrhundert in Deutschland solche Neuschöpfungen eines Themas nicht mehr. Finden wir eigenartige ikonographische Szenen, so ist ihre Übernahme aus der französischen, italienischen oder byzantinischen Kunst meist nachzuweisen. Auch die Beweinung unter dem Kreuze — mag sie vielleicht auch in Deutschland unbekannt gewesen sein — ist doch der italienischen Kunst nicht fremd; ich erinnere nur an Beispiele wie die Tafel des Franciscusmeisters in Perugia, oder die Fresken der Oberkirche von Assisi (kurz vor 1300) oder Giottos ergreifende Darstellung in der Arenakapelle. Da die Verbindung zwischen der deutschen und italienischen Kunst auch damals schon eine enge war, so ist eine Übernahme der Darstellung von Italien durchaus möglich, werden wir doch auch noch sehen, wie bei einer Gruppe von Pietàdarstellungen in Kunststein und Ton eine starke Verbindung mit Italien vorhanden war. Leider ist es mir noch nicht gelungen, ein byzantinisches Vorbild zu finden, aber der byzantinisierende Charakter der frühen italienischen Beispiele macht es wahrscheinlich, daß der Typus in Byzanz vorhanden war und von Italien nur übernommen wurde (vgl. Millet, Ic. de l' év. S. 497 u. 508). Eine Variante ist in der byzantinischen Kunst die Madonna mit dem Kruzifixus wie auf einer späteren Ikone des byzantinischen Museums in Athen (Sotherion, Führer S. 102 Nr. 61).

Innerhalb der Pietàdarstellungen unterscheidet nun P. folgende Typen:

1. Maria mit dem aufrecht sitzenden Christus (monumentale Form).
2. Maria mit dem kindhaft kleinen Christus.
3. Maria mit dem wagerecht liegenden Christus.
4. Maria mit dem nach vorne gedrehten Christus.
5. Maria mit dem diagonal liegenden Christus.
6. Maria mit dem herabgesunkenen Christus.

Die Gruppe 1 findet sich in der ersten Hälfte und um die Mitte des 14. Jahrhunderts, die 2. in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, während die anderen Gruppen mit dem vertikalen und diagonalen Schema der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Gruppe 3 vor allem der ersten Hälfte, Gruppe 4 der zweiten Hälfte, Gruppe 5 dem Ende und wie Gruppe 6 auch dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Darstellung gelangt schließlich zu einer vollkommenen Individualisierung. Man kann nun, wie es auch Halm und Lill in dem Kataloge des bayrischen Nationalmuseums (B. I, S. 38) tun, innerhalb der einzelnen Gruppen noch kleinere Varianten unterscheiden. Sehr richtig versucht P. aus der allgemeinen künstlerischen Entwickelung heraus, diese Wandlung der Typen zu erklären. Da aber die künstlerische Entwickelung in Deutschland überall gleichmäßig fortschreitet, so ist auch die Ausgestaltung der einzelnen Typen innerhalb Deutschlands durch alle Kulturgebiete eine verhältnismäßig gleiche, sobald man nur die Haupttypen ins Auge faßt. Mir scheint daher diese allgemeine Untersuchung, die nur eine Erweiterung der Studien von Pinder ist, nicht ein solch ausführliches Buch zu lohnen. Ikonographisch ist das Resultat gering.

Wichtiger wäre es gewesen, lokal begrenzte Gruppen einzeln herauszuarbeiten. So hat schon die frühe Gruppe des vertikal sitzenden Christus (Coburg, Erfurt und Leubus), die sich auf Mitteldeutschland beschränkt, Pinder, Noak und Lill ikonographisch zusammengefaßt. In dieser Weise wäre es nun möglich gewesen, landschaftlich getrennte Gruppen auch bei dem Horizontal- und Diagonaltypus herauszusondern und wenn möglich auf einen Urtypus zurückzuführen. So könnte man um die Oestricher

Digitized by Google

Pietà in Frankfurt eine mittelrheinische Gruppe bilden. In dieser freilich wäre die Trennung zwischen der Roettgen Pietà in Bonn, der Pietà in Fritzlar und den zugehörigen Stücken, die P. als „intime Fassung des treppenförmigen Diagonaltypus" bezeichnet — wozu auch im Typus noch eine Pietà aus Graubünden in Zürich (Landesmuseum) gehört — und ihrer „mittelrheinisch-westfälischen Umgestaltung des treppenförmigen Diagonaltypus", vor allem der Oestricher Pietà in Frankfurt nicht so scharf zu ziehen. Selbst die Wetzlaer Pietà, die P. zur ersten Gruppe des treppenförmigen Diagonaltypus noch rechnet, würde ich hier einreihen. Nach meinem Gefühl handelt es sich bei all diesen Werken (vgl. auch die Pietà aus Coblenz) eher um Varianten einer Richtung, als um typologisch getrennte Gruppen. Als nicht zugehörig würde ich die Unnaer Pietà in Münster abtrennen.

Sehr gut ist die Zusammenstellung zweier interessanter Gruppen, erstens eine Reihe von Arbeiten in Alabaster und eine weitverbreitete Gruppe in Ton oder Kunststein. Vor allem in der zweiten Gruppe ist die Verwandtschaft der einzelnen Werke untereinander so groß, daß man hier als gemeinsames Vorbild an ein verehrtes Wallfahrtsbild denken könnte. Auch das mechanische Vervielfältigungsverfahren und die weite, lokal nicht begrenzte Verbreitung spricht dafür. Sogar in Rom, Campo Santo teutonico und in dem Dom von Bitonto sah ich ein Beispiel dieser Gruppe. Fast überall in Deutschland findet sich diese Art der Darstellung, wie in Breslau, aus Eberbach in Cassel, aus Steinberg in Frankfurt, in Danzig usw. Mit diesen Arbeiten gehen die oberitalienischen Beispiele z. B. in Venzone, Verona und Venedig, Carmine zusammen.

Wie P. nun zeigt, ist diese Gruppe den Arbeiten in Alabaster sehr verwandt. Anscheinend besteht eine Verbindung zwischen beiden Gruppen. Eine fast vollständige Liste stellte von ihnen schon Swarzenski im Städeljahrbuch zusammen. Lokal läßt sich auch hier keine Begrenzung der Arbeiten feststellen. Ebenso fließen innerhalb der Alabasterarbeiten die Typen ineinander. Bei der Lorscher Pietà trägt die Madonna Christus horizontal auf dem Schoß, bei der Pietà aus der Sammlung Amann, München, liegt Christus am Boden und doch sind hier kunsthistorisch sicher starke Beziehungen vorhanden. Einige Beispiele, die in der Aufzählung fehlen, geben interessante Zwischenstufen. Ein Torso in der Sammlung Frau Dr. F. Goldschmidt, Berlin aus dem Rottenburger Handel (und wohl auch aus der dortigen Gegend) nähert sich dem Lorscher Werk, während der Christus auf einer Pietà aus der Sammlung Dr. Forrer, jetzt im Pariser Handel, schon zu der zweiten Art überleitet, zu der auch das Werk der sammlung Dettlinger, Freiburg und die Amannsche Gruppe gehört, während die in Überlinger Privatbesitz und eine zweite bei M. Rosenberg in einem gewissen Zusammenhang mit der wundervollen großen Alabasterpietà im Louvre, Paris steht, die P. leider nicht erwähnt. Dieses Werk scheint französisch und zeigt eine Verwandtschaft mit dem thronenden Gott Vater bei Barsanti, Rom. Innerhalb der Alabastergruppe zeigen sich örtlich bedingte Stilunterschiede. Die Pietà aus Lorsch scheint mittelrheinisch, die aus der Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin niederrheinisch-niederländisch und die Arbeiten in der ehem. Sammlung Forrer, Rosenberg, Goldschmidt und Dettlinger aus dem oberrheinisch-alamannischen Kreise. Die Verbindung, die aber zwischen allen Arbeiten trotzdem besteht, läßt an eine gemeinsame Wurzel denken.

In der 4. Gruppe „Maria mit dem nach vorne gedrehten Christus" ergibt sich eine Anlehnung an den burgundisch-niederländischen Kreis. Der Realismus der Kunst, der von hier ausgeht, scheint auch die neue Darstellungsform bedingt zu haben. Die Wandlung ist gleichmäßig in ganz Deutschland im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu beobachten.

Leider fehlt ein Ortsregister. Ferner hätte ich bei der Auswahl der Abbildungen eine größere Zahl von unveröffentlichten Werken, selbst in kleinerem Format, den Detailaufnahmen vorgezogen.

W. F. Volbach

Dalton, O. M., East christian art. A survey of the monuments. Oxford Clarendon Press 1925.

1911 erschien Daltons groß angelegtes Werk, Byzantine art and archaeology. Schon in dieser ersten Arbeit waren die Probleme der frühchristlichen und byzantinischen Kunst scharf herausgearbeitet, das Material und die Literatur in vorbildlicher Weise mit vornehmer Sachlichkeit geboten. Die byzantinische Forschung trat gerade zu dieser Zeit in ein entscheidendes neues Stadium. Strzygowski, Wulff, Millet und vor allem die russische Forschung veröffentlichten zusammenfassende Arbeiten, wiesen so neue Wege und zeigten die großen weltumspannenden Zusammenhänge auf. Neue Völker und Kulturen, deren Bedeutung man bis dahin unterschätzt hatte, traten in den Vordergrund des Interesses und wurden als ausschlaggebend für die Entwicklung des neuen frühmittelalterlichen Stiles erkannt. Der Schwerpunkt der Forschung verschob sich von den Hauptstädten des Reiches Rom, Byzanz und Alexandria nach Osten. Die Forschung sah nun die Bedeutung der sassanidischen Kunst, die Einflüsse, die von Armenien, Iran, China und Indien auf die hellenistische Kunst des Mittelmeergebietes stilbildend ein-

Digitized by Google

wirkten. Neue Ausgrabungen bestätigten die Hypothesen, so die von Rußland 1925 in der Mongolei unternommenen. Diese geben ein Bild von der skytischen Kultur, die bis Indien und Ungarn ihre Einwirkungen aussandte. Die Veröffentlichungen der deutschen Turfanexpedition zeigen die Verbindungen des hellenistischen Mittelmeergebietes mit Zentralasien.

Gestützt auf die Arbeit der letzten 15 Jahre, mit voller Beherrschung des neuen Materials und unterstützt durch eine genaue Kenntnis selbst der entlegenen Lokalliteratur bearbeitete Dalton den ungeheueren Stoff aufs neue. So schuf er ein Handbuch, das von überragendem Standpunkte aus sowohl einen ausgezeichneten Überblick über das Gesamtgebiet gibt, wie den Spezialforscher über Detailfragen und Literatur orientiert. Dabei verliert Dalton sich nicht in Einzeluntersuchungen. Er verläßt nicht den ruhigen sachlichen Weg, sondern mit historischer Methode gibt er seine Ansichten auf Grund der gesicherten Tatsachen.

Ausgezeichnet ist in diesem Sinne vor allem das neu hinzugefügte große Kapitel über die Baukunst, das im ersten Werke fehlte. Die anderen Kapitel sind völlig neu bearbeitet, wenn auch die Anlage des Buches sonst dieselbe bleibt. Die Zahl der Abbildungen ist stark eingeschränkt, — was mancher Leser bedauern wird. Das Format ist größer, der einheitliche Druck ausgezeichnet. — Nach einer allgemeinen Einleitung, die die historischen und kulturellen Strömungen beleuchtet, gibt D., wie in B. A. a. A. einen nach Ländern, geographisch geordneten Überblick über die Kunstgeschichte des Gebietes. Die neuen Forschungen ließen hier einige Gebiete stärker in den Vordergrund treten, so Armenien, Transkaukasien, Persien und Turkestan. Knapp behandelt auch D. die Einwirkungen der östlichen Kunst auf das Abendland. In dem Kapitel über die Architektur werden in ausgezeichnet klarer Weise die Beziehungen zwischen den einzelnen Gebieten des Ostens dargelegt. Ferner zeigt D. hier die Einflüsse, die von der östlichen Kunst auf das Abendland von Armenien bis zu westgotischen Bauten, wie in Oviedo gehen. D. ordnet dieses Kapitel zunächst nach Technik, Bauteilen und Kirchentypen und vertieft die im ersten Kapitel gebotene Übersicht. Anschließend behandelt er die erhaltenen Bauten in dem er sie nach geographischen Gesichtspunkten gliedert. So entstehen deutlich lokal getrennte Baugruppen von Syrien, Palästina, Mesopotamien, Kleinasien, Ägypten, Konstantinopel-Saloniki, Griechenland, Balkan, Athos, Rußland, Italien, Sizilien und Gallien-Spanien. Auch den beiden folgenden Kapiteln über die Bildhauerei sendet D. je ein zusammenfassendes einleitendes Kapitel voran. Er gliedert in dem Kapitel über Plastik das Gebiet in Freiskulpturen, Relief, ornamental und kunstgewerbliche Skulpturen. Einen großen Raum gewährt D. gemäß ihrer Bedeutung den Elfenbeinskulpturen.

Wichtig ist der Abschnitt über die einzelnen Lokalschulen, die makedonisch-kretische und die italo-kretische, der dem Kapitel 1 über Malerei vorangestellt ist. D. trennt auch hier nach Techniken, Wandmalerei, Tafelbilder, Mosaik und Buchmalerei. Das fünfte Kapitel bildet die Geschichte des östlichen Kunstgewerbes nach Techniken geordnet und das Schlußkapitel, das die Entwickelung des Ornamentes schildert.

D. hat es glücklich vermieden trotz der Beschränkung des Themas auf die östliche Kunst, die Bedeutung dieser Kulturen auf das Abendland zu überschätzen. Nur an einer Stelle (S. 44) scheint mir die Hypothese von dem koptischen Einfluß auf die nordische Kunst etwas zu weit gehend. Vielleicht hätte man an anderen Stellen sogar die Bedeutung des östlichen Einflusses auf das Abendland schärfer herausarbeiten können, z. B. für Gallien. Hier finden sich im frühen Mittelalter starke Beziehungen zu Syrien. So gehen die Darstellungen auf dem Kessel von Wies-Openheim und auf einem verwandten Gefäß in St. Germain wohl auf syrische Apokryphen zurück. Auch in den südgallischen Sarkophagen zeigt sich eine syrische Strömung. Ebenso läßt die Anlage der Trierer Thermen Beziehungen zum Osten und Afrika erkennen. Möglicherweise ist sogar die hier gefundene Elfenbeinpyxis, die mit der antiochenischen Schnitzerschule enge Verwandtschaft zeigt in Trier gearbeitet. Hierdurch ergibt sich die Frage, ob nicht andere Elfenbeinwerke, wie das barberinische Diptychon im Louvre oder die Berliner Pyxis, die bei Trier gefunden wurde, von syrischen Schnitzern in der Kaiserstadt gearbeitet wurden. D. hätte dabei auch die Beziehungen der karolingischen Pfalzen wie Ingelheim zu frühislamischen Bauten andeuten können. Daß in den nordischen Ländern sogar direkte Beziehungen zu Ostasien bestanden, beweist der in Norddeutschland gefundene Bronzekessel der Berliner prähistorischen Sammlung und die ähnlichen vielleicht von Hunnen oder Skyten in Ungarn stammenden Beispiele des Budapester Museums. Gerade in der ungarischen Völkerwanderungskunst lassen sich die Einflüsse asiatischer Kulturen, vor allem der skytischen und dann der sassanidischen deutlich erkennen. Auch in der Darstellung der frühmittelalterlichen Kunst Ägyptens mag es in manchen Fällen möglich sein, die einzelnen Strömungen klarer zu fassen und zu zeigen, wie gegenüber der hellenistischen „Reichskunst" schon im 4. Jahrhundert das autochthone Element sich durchsetzt, ein Prozeß, der sich in allen Ländern beobachten läßt. Die Einflüsse von Persien und Syrien, die vor allem in den Stoffen von Antinoë und Achmim-Panopolis

Digitized by Google

klar zu sehen sind, — in Antinoë fanden sich, vor allem unter den Seidenstoffen sogar direkt persische Importstücke! — fördern in Ägypten die Umbildung. Nicht klar vermag ich die chinesischen Einflüsse auf die frühen Seidenstoffe des christlichen Ostens (S. 350) zu erkennen. Erst bei den späten Arbeiten lassen sie sich — wie auch v. Falke nachweist — über den Umweg der sassanidischen Stoffe feststellen.

Es würde zu weit führen auf Einzelheiten einzugehen. In zweifelhaften Fällen gibt D. sogar selbst die Möglichkeit einer anderen Meinung zu. So bei der interessanten Frage nach der Datierung der Elfenbeinreliefs der Marcuskathedra in Mailand (S. 207). Hier weist er zwar auf die Verwandschaft mit dem Salernitaner Paliotto des 11. Jahrhunderts hin, läßt aber doch die größere Möglichkeit für eine Entstehung im 6. Jahrhundert offen. Ich glaube, daß die Ähnlichkeit mit der Salernitaner Schule so groß ist, daß man auch die Marcuskathedra in diese Zeit setzen muß. Schwierig ist die Untersuchung der ikonographischen Quellen des Salernitaner Paliotto. Die byzantinischen Einflüsse sind hier nicht allein maßgebend. Die nach dem Bildersturm entstandenen byzantinischen Elfenbeine (S. 216) lassen sich in einzelne Gruppen trennen. Es zeigt sich eine naturalistische Strömung, zu der z. B. die 40 Martyrer des Berliner Museums gehören, und eine strenge Richtung wie sie das Harbaville Triptychon im Louvre charakterisiert. In der Gruppe der Olifanthörner (S. 214) hatte Kühnel (Kunstchronik 1921) einzelne Schulen schon unterschieden. So erkannte er zwei süditalienische Gruppen, und zwar eine sarazenische und eine byzantinische. In dem Kapitel über die Malerei erweitert sich nachträglich das Bild durch die neuen Untersuchungen von Wulff über die Mosaiken der Nea Moni auf Chios (S. 288), die die große Bedeutung dieses Zyklus auch gegenüber den Mosaiken von Hosios Lucas und Daphni beweisen, sowie durch die ausführliche Arbeit Wulffs und Alpatoffs über die „Denkmäler der Ikonenmalerei" in der die einzelnen Lokalschulen deutlicher zutage treten. Auf diesem Gebiet steht die Forschung noch in den Anfängen. Ein großes Material harrt der Veröffentlichung, vor allem die Ikone des 11. und 12. Jahrhunderts, wobei unter den in Italien befindlichen wundertätigen Madonnenbildern, vor allem in Rom manche Werke noch zutage kommen werden. Auch die griechischen Inseln bergen noch unbekannte Stücke, so einige Ikonen auf Paros in der Hekatompyliani und Hagios Konstantinos. Vermißt habe ich eine Stellungnahme zu der Lokalisierung des Volto Santo zu Lucca.

Doch können solche kleine persönliche Wünsche die Freude an dem großzügig angelegten und doch bis in die Einzelheiten erschöpfenden Werke nicht im geringsten mindern.

W. F. Volbach

Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, Inselverlag, Leipzig 1924.

Gesamtdarstellungen der deutschen Malerei des 14. Jh. leiden gemeinhin daran, nur Einleitung zu Werken über die sog. große Epoche der deutschen Malerei zu sein. W. gibt die erste selbständige Behandlung dieses Zeitraums, und auch diese ist noch durchaus nicht universal, sondern will „nur Akzente, nur Stichproben" geben. Es ist demnach selbstverständlich, daß er weniger Gewicht auf Sichtung und Gruppierung des Materials als auf die Aufzeigung der soziologischen Grundlagen und auf die Einordnung des deutschen Kunstschaffens in das gesamteuropäische legt.

Agens aller stilistischen Besonderheiten ist nach W. der Rassenkontrast. Die politische Konstellation zur Zeit des ersten Auftretens der Tafelmalerei will es, daß in Deutschland neben den von jeher einflußreichen Kunstmächten, Frankreich und Italien, das Slawentum Böhmens entscheidende Wirkung ausübt, die umso bedeutungsvoller wird, als weite Strecken deutschen Landes von slawischer Bevölkerung durchsetzt sind. So ist sein „Thema das fragende Hineinragen der slawischen, chaosnahen Welt in die Welt der europäischen Kosmik" (S. 51), oder „der Kampf zwischen artikulierter Durchgliederung der Form und unartikulierter Massigkeit der Form" (S. 58). Das bedeutet, daß deutscher Boden der Kampfplatz ist für die Auseinandersetzung der linearen Disziplin französischer Gotik und der plastischen Italiens oder der Synthese beider in der Kunst Avignons mit seelisch tief begründeter Formlosigkeit.

W.s Deutung der slawischen Seele in Kürze zu umreißen, geht nicht an. Sie ist so sehr die letzte sprachliche Formulierung einer künstlerischen Intuition, daß jedes referierende Wort sie entstellen würde.

Für die in der frühen böhmischen Malerei niedergelegte Formanschauung prägt W. den Begriff des „Vorplastischen", den er mit dem „Nachplastischen", der malerischen Reinkultur des 19. Jh. (Cézanne) kontrastiert. Vorplastisch heißt, „daß das Formauffassungsvermögen in einem malerischen Dämmerzustand schlummert, in dem sich die Artikulation der Gesichtseindrücke zu plastischer Rationalität und Substanzhaftigkeit noch nicht vollzogen hat, nicht weil das Auge seine Aufgabe noch nicht erfüllt, sondern weil die geistig-seelische Befangenheit dem Auge diese Aufgabe noch gar nicht gestellt hat, die ihm erst die Renaissance stellt" (W. S. 56).

Der malerische Exponent slawischen Geistes bedeutet für W. das Werk des Meisters Theoderich. Italienische Kompositionsanregungen setzt er um in rein aus der Farbsubstanz erschaffene, stilleben-

Digitized by Google

hafte Malerei. Schweren Helldunkelkontrasten geht modellierender Wert ab. Das Licht ist jeder Naturbeziehung entbunden, es entmaterialisiert die klobig-schwere, rahmenbedrängte menschliche Form.

Vermischen sich in der Theoderichkunst zwei Provinzialdialekte, — W.s Setzung Dialekt für Stil im geographischen Sinn ist höchst anschaulich, — der weiche oberitalienische mit dem weichen böhmischen, so ist bei einer anderen Gruppe böhmischer Malerei die Weltsprache Sienas in vollem Umfang wirksam. Die von W. angedeutete tschechische Hypothese eines direkten byzantinischen Vorbilderkreises für Hohenfurth ist besonders, wenn man den gleichen für Siena voraussetzt, verlockend; doch ist soviel Französisches in den Hohenfurther Zyklus verschmolzen, daß man — und auch W. tut es — wieder zu der allwirksamen französisch-italienisch-byzantinischen Synthese Sienas als dem verbindlichen Vorbild greift.

Weniger als W. möchte ich durch die sienischen Anregungen hindurch spätantik-malerische Reminiszenzen sehen. Die malerische Haltung der Spätantike — überschätzt W. sie nicht überhaupt etwas? — war doch allzusehr verhärtet und erstarrt, als daß sich das malerische Empfinden Böhmens in einem Verwandtschaftsgefühl an sie anlehnen konnte. Wenn in Hohenfurth malerische Wirkungen entstehen, so sind sie wohl allein auf Böhmens Rechnung zu setzen und im Vergleich zur Theoderichkunst gering genug. Übernommen ist die strenge gotische Linearität, und unter diesem Gesichtspunkt ist vielleicht auch die Trennung der Glatzer Madonna von der Hohenfurth-Werkstatt nicht notwendig.

Aus buchökonomischen Rücksichten, ohne aber ihre Bedeutung als Vorbildträgerin zu verkennen, übergeht W. die Miniaturmalerei. Er läßt auch die zahlreichen Tafeln beiseite, die sich um die Gnadenbilder von Wyscherad, Goldenkron und das späte von Hohenfurth gruppieren, obwohl so wesentliche Werke wie der Raudnitzer Altar seine Thesen von der Verschmelzung des Böhmischen und Avignonesisch-Italienischen in manch neuer Hinsicht bewiesen hätten, und gerade diese Gruppen es sind, deren Wirkung ausstrahlt über Franken bis an den Mittelrhein, vielleicht sogar nach Bayern und Tirol.

Nur dem — um 1390 wohl etwas früh angesetzten — Werk des Meisters von Wittingau widmet W. eine begeisterte Interprätation. Er hebt die Paarung französich-zeichnerischer Disziplin, „style flamboyant", mit eminentem malerischen Können böhmischer (Theoderich-)Tradition hervor. Sein Vergleich dieser beschwingten, luminösen Kunst mit Greco ist vorzüglich, weniger zwingend der mit dem wegen seiner Einzigartigkeit stets wieder für Frankreich verbindlich gemachten Broederlam-Altar. Man kann sich für Frankreich doch ganz auf die reiche Miniaturmalerei beschränken, sowohl als Vorlagematerial wie als der Repetition der großen Malerei. Die systematische Durchforschung der französischen Buchmalerei wird manche Rätsel der deutschen Tafelmalerei lösen.

Unter dem Titel „Ausstrahlungen des Böhmischen" entwirft W. ein Bild von den politischen und kulturellen Ausdehnungsbestrebungen Böhmens über Mittel-, Ost- und Norddeutschland. Künstlerisch wirken sich die Anregungen Böhmens in allen ihren Abwandlungen von Meister Theoderich und dem Hohenfurther bis zum Meister von Wittingau, direkte Westeinflüsse übertönend, in den stammesverwandten Landschaften in einem Maße aus, daß eine Entscheidung, ob böhmischer Import oder böhmische Schulung einheimischer Kräfte vorliegt, kaum zu treffen ist. — In dieser Hinsicht stellt besonders die eben weiteren Kreisen zugänglich gemachte schlesische Kunst neue lösenswerte Aufgaben.

W. wendet sein Interesse vorzüglich dem Kernland östlicher Kolonisation zu, dem Deutschordensgebiet, dessen höchst disparate malerische Erzeugnisse nur insofern einen einheitlichen Zug aufweisen, als sie alle im Böhmischen fußen.

Die wichtigste aller böhmischen Einfluß-Sphären ist die Kunst Meister Bertrams. Sie nach dem Namen Bertrams von Minden als westfälischen Ursprungs erklären zu wollen, hat man ja längst aufgegeben, und W. hegt Zweifel an der Verbindlichkeit des Namens für die damit verknüpften Malereien. Ob der urkundlich überlieferte Bertram Maler, Schnitzer oder nur Unternehmer der Altarwerkstatt war, steht dahin. Allerdings sagen die Testamente von 1390 und 1410 „Ik Bertram malre" (Lichtwark, Meister Bertram, S. 44 und 47). Eines möchte ich entgegen der allgemeinen und von W. geteilten Meinung betonen, daß nämlich beim Grabower Altar Gemälde und Schnitzwerk in so engem stilistischen Zusammenhang stehen, daß man bei mehreren, auch innerhalb der Plastik verschiedenen Händen einen gemeinsam entwerfenden Meister voraussetzen kann. Proportionen, Typen, Stellung der Figuren verglichen mit den statuarisch wirkenden Einzelgestalten Gottvaters beim Schöpfungswerk, die großen ungegliederten Füße und Hände entsprechen sich durchaus. Wesentlich verschieden ist nur die Behandlung der Draperie. Steif und kantig sind die Faltenzüge in dem harten Eichenholz, schmiegsam bis zur Glätte in den Gemälden; in beiden Fällen aber ist das Hauptmotiv die Herausarbeitung des Körpers unter dem Gewand.

So verliert die Plastizität der Gemälde Meister Bertrams ihre Fremdartigkeit innerhalb des Zeitstils, wenn man in ihm einen an wirklicher Plastik geschulten Künstler sieht; und auch für seine rea-

Digitized by Google

listischen Bestrebungen bietet die Plastik die Grundlage. In Böhmen ist sie fast ein Jahrzehnt früher zu porträthafter Naturwahrheit gediehen, und Pinder (Handbuch der Kw. S. 228) schreibt die „Totalitätswirkung und Vergegenwärtigung" der Bertramschen Gemälde dem Einfluß der böhmischen Plastik zu.

Darüber, daß er seine malerischen Anregungen von Böhmen empfangen hat, ist sich W. mit der Spezialforschung einig. Typenbildung, Konturgeschlossenheit, Helldunkelkontraste und die Übergröße der menschlichen Gestalt stehen der Theoderichkunst überaus nah; die stärkere Unruhe der Gewandlinien verbindet ihn mit dem Gehilfen des Hohenfurther Meisters, der das Pfingstbild schuf. Trotz dieser nahen Beziehungen zur böhmischen Kunst, und selbst wenn man die Namensüberlieferung nicht auf den ausführenden Meister des Grabower Altares bezieht, erweist ihn „die handgreifliche Wucht, Energie und Bestimmtheit seiner Erzählung" (W. S. 179) als Niederdeutschen.

Bedeutungsvoll ist W.s Hinweis auf die Unräumlichkeit der Bertramschen Malerei. Seine Befangenheit im Flächendekorativen macht ihn ebenso sehr zum Vertreter mittelalterlicher Kunstweise, wie sein Realismus ihn als einen ersten neuzeitlichen Künstler charakterisiert.

Alle anderen mit Bertrams Namen in Verbindung gebrachten Werke, die Pariser und Londoner Tafeln, vor allem auch den Buxtehuder Altar, bezeichnet W. als — zum Teil viel späteres — Werkstattgut, in dem die Ernsthaftigkeit des Meisters zu einem Kostüm- und Genrerealismus verkleinlicht ist, der, seinen Ausgangspunkt von Oberitalien nehmend, um die Jahrhundertwende seine Zentralstätte in der frankoflämischen Hofkunst findet. Ohne die Abschwächung der spezifisch Bertramschen Züge im Buxtehuder Altar leugnen zu wollen, könnte man ihn sich ganz gut als Alterswerk unter tätiger Gesellenmithilfe vorstellen.

„Conrad von Soest" benennt W. das Kapitel in welchem er sich mit Westfalen und Niedersachsen auseinandersetzt. Danach könnte man annehmen, daß er die weit verbreitete Meinung teile, Conrads Malerei sei Anstoß und Vorbild gewesen für alles, was von Dortmund bis Lübeck geschaffen wurde. Er führt jedoch die unverkennbar enge Verwandtschaft der norddeutschen Malerei im Beginn des 15. Jh. auf stammesartliche Voraussetzungen zurück. Welcher Beschaffenheit diese sind, bekennt auch er nicht imstande zu sein, eindeutig festzulegen, denn die fast geschmäcklerische Überfeinerung der Malerei steht in Widerspruch zu dem schwerernsten, niederdeutschen Volkscharakter, und „die Flucht vor dem Eigenen in polare Gegensätzlichkeit" (W. S. 205) ist doch nur eine teilweise Erklärung.

Sehr erschwert wird das Urteil dadurch, daß westfälisch-niedersächsische Malerei des 14. Jh. so gut wie gar nicht zutage gefördert ist. So sehen wir uns unvermittelt vor der Spätblüte einer bis in ihre Anfänge nicht verfolgbaren Entwicklung, einer Spätblüte, die W. mit Recht in der manieristischen Überspitzung all ihrer Stilelemente der spätromanischen Malerei Westfalens vergleicht.

Manierismus ist m. E. einer der wesentlichen Grundzüge der norddeutschen Malerei und wohl kaum, wie W. annimmt, eine Übernahme aus der französischen Kunst, die zu dieser Zeit und eigentlich immer weit naturalistischeres Gepräge zeigt. Vergleicht man den Wildunger Altar mit einem auf gleichem Vorbilderkreis aber anderen rassemäßigen Voraussetzungen beruhenden Werk, dem mittelrheinischen Altar im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, so wird evident, wie sehr sich jener von der zu dieser Zeit an sich noch geringen Naturanschauung zugunsten eines lineardekorativen Systems entfernt.

Diesem System erkennt W. kalligraphische Rhythmik zu, aber tektonische Größe ab und unterschätzt dabei den Wert der von ihm selbst nachgewiesenen und noch weiter verfolgbaren italienischen Anregungen (die Gruppe rechts unter dem Kreuz auf dem Wildunger Altar geht auf die vor dem Dom auf dem Fresko der ecclesia militans in der spanischen Kapelle zurück; die Gruppierung von Madonnenhalbfigur und Kind wies Glaser auch später in Italien wiederkehrend nach, Zs. f. bild. K. XXV, 1914). Aus der Unterschätzung von Conrads bildbaulichen Fähigkeiten ergibt sich dann zwangsläufig, daß W. ihm die Tafeln der Dortmunder Marienkirche abspricht, die er mit vollem Recht als ein spätes, großartiges Dokument mittelalterlich strenger Flächendekoration betrachtet. Aus positiver Wertung von Conrads Kompositionsweise sind sie vom Wildunger Altar jedoch nicht zu trennen, und für eine so überaus große Ähnlichkeit im Typischen und Stofflichen darf man wohl eher die direkte Verwandtschaft als den gemeinsamen Vorbilderkreis verantwortlich machen. Das Verarbeiten erster Renaissanceeinwirkungen spricht auch nur für das allen fremden Anregungen zugängliche Auge Conrads.

Ein besonderes Verdienst W.s gegenüber der Lokalforschung ist es, die Verknüpfung der Lüneburger Goldenen Tafel mit Conrad von Soest gelöst zu haben. Zwar ist das Vorlagematerial zweifellos das gleiche wie in Wildungen, aber seine Verarbeitung zeigt im Gegensatz zu Conrads Eleganz schwere, barocke Haltung und eine Übergröße des Figurenstils, die an die Schwerfälligkeit rein provinzieller Erzeugnisse gemahnt (Niedersächsischer Meister im Landesmuseum zu Braunschweig, unter den Abb. 70 bis 71 bei W. irrtümlich als niederländisch bezeichnet). Deutlich tritt hier wiederum wie in dem Hamburger Meister Bertram, die Ostverbundenheit Niederdeutschlands zutage.

Digitized by Google

Trotz ähnlicher Eigenschaften in der Predella des Hochaltars der Marienkirche zu Osnabrück darf man hier vielleicht letzte Ausläufer der im Süden und Westen Deutschlands allmächtigen Slutereinflüsse verspüren, womit aber keine Stütze für V. C. Habichts Sluterhypothese in bezug auf die Goldene Tafel beigebracht sei.

Aus dem Kapitel über Meister Franke, der für W. Vollender trecentistisch-kalligraphischer Bildgestaltung und tastender Experimentator neuer Errungenschaften ist, sollen an dieser Stelle nur die überaus aufschlußreichen Worte bezüglich des Hamburger Schmerzensmannes hervorgehoben werden: „Der Versuch bei der Gebärde dieser Arme aus richtiger Verkürzung und Anatomie doch eine Gewähltheit und Idealität der Haltung herauszuarbeiten, scheitert, weil er nicht aus einem natürlichen Körpergefühl herauswächst. Und das Ergebnis ist jene Künstelei, die spätgotisches Allgemeinschicksal wird, und zwar notwendiges Schicksal einer Kunst, die sich den alten kalligraphischen, voranatomischen Bindungen, die eben aus der Gesamtheit eines organisch disziplinierten Körpergefühls herauswachsen, noch versagt sind" (W. S. 270).

Als eine der verwickeltsten, trotz vielfacher Bearbeitung noch nicht genügend geklärter Fragen deutscher Kunst bezeichnet W. die kölnische Malerei. Das alte romantische Bild ihrer Einzigartigkeit hielt der neueren Forschung nicht stand; doch fehlte dieser bisher der Mut, die liebgewordenen Legenden völlig über Bord zu werfen. W. wagt die erste aufrichtige Beurteilung. Weit davon entfernt, ein Verdammungsurteil auszusprechen, begnügt er sich damit, die Verlagerung ihrer Werte zu kennzeichnen. Er führt aus, daß die Kölner Malerei entwicklungsgeschichtlich so gut wie nichts zu geben hat, da sie den Ost-West-Problemen der deutschen Kunst, den großen Krisen im Übergang zur Moderne fern steht, und daß sich der Ausgleich zwischen ober- und niederdeutschen Strömungen längs des Rheinlaufs kampflos vollzieht. Als Ausdruck der Schmuckfreudigkeit eines wohlsituierten Bürgertums ist sie rein eklektisch mit dem Blick nach Westen eingestellt.

Ihre früheste von der nordfranzösisch-englischen Buchillustration angeregte Phase übergeht W., wohl weil sie — technisch nicht einmal immer Tafel- sondern gelegentlich noch ganz mittelalterliche Wandmalerei — noch völlig dem absterbenden höfischen Idealstil angehört. Ohne diese Frühstufe vorauszusetzen, wirkt jedoch der Klarenaltar, der sich durch das Zwischenglied einer kürzlich aufgefundenen Kreuzigungstafel (Abb. Jahrb. f. Kw. 1928, H. 3—4, Tf. 4) in geradliniger Genealogie mit ihr verknüpfen läßt, im Vergleich zu anderen deutschen Werken der siebziger Jahre — W. zieht den Grabower Altar heran — unvermittelt rückständig. Für Köln bedeutet er m. E. insofern einen großen Schritt zur Naturwahrheit, als er den bislang mit linearer Draperie erfüllten Kontur mit wenngleich dürftiger Körperlichkeit erfüllt. In ganz kleinem Format wie der sechsundzwanzigteiligen Tafel mit dem Leben Christi (Wallraf-Richartz-Mus. 6) ist Köln schon um 1360—70 etwas fortschrittlicher und kühner.

W.s Vergleich des Klarenaltars mit der Nadelmalerei ist trotz bekannter motivischer Übereinstimmungen (Königsfelden, Kamp) in höherem Maße als für dieses ernsthafte Frühwerk auf die Malerei des beginnenden 15. Jh. anwendbar. In räumlicher und plastischer Hinsicht auf Grund französisch-italienischer Errungenschaften wesentlich entwickelter trägt sie rein kunstgewerblichen Charakter. Ohne Dramatik und Größe verliert sich ihre Anmut ins Niedliche.

Aus der flachen und massenhaften Produktion heben sich nur wenige Werke hervor. Der Aufhellung der in kräftigerer Farbigkeit und präziserer Raumdurchbildung beschlossenen Fremdartigkeit der Wasserfaßkreuzigung weist W. den richtigen Weg in der zeitgenössischen französischen Buchmalerei (Josefus-Hs., Bibl. nat. fr. 247), den ich an anderer Stelle (Jahrb. f. Kw. 1928, H. 3—4, S. 151 ff.) weiter verfolgt habe. Nicht nachweisbar erscheinen mir fremde Einflüsse bei der Münchener Veronika. Die Großgesinnung dieses Werkes kann doch nur in sehr allgemeiner Hinsicht auf Italien zurückgeführt werden.

Außerordentlich erfreulich ist die Offenheit, mit der W. Lochner seinen sentimentalen, kunsthistorischen Nimbus nimmt, und ihn als großen, quattrocentistisch gereiften Könner von der lauen Atmosphäre der Kölner Süßmalerei ergriffen „dem niederländischen Realismus der van Eyckzeit gleichsam Samthandschuhe anziehen" läßt.

Bei den formal unvermittelt nebeneinanderstehenden, aber von gleichem lyrisch-malerischem Schönheitsgefühl getragenen Werken des Mittelrheins (Friedberger Altar, Kreuzigung in St. Stephan in Mainz, Ortenberger [1]) und Schottener Altar) enthält sich W. spezieller Einordnungs- und Ableitungs-

[1]) Der stets noch schwankenden Datierung des Ortenberger Altars mag hier eine kostümgeschichtliche Stütze beigebracht sein. Die kleeblattförmige Krausenhaube (Kruseler) der Maria Alphäi ist eine um 1430 auftretende Modeform (Stifterinnen des Pallandtaltars 1429, Maria Magdalena auf der Meerfahrt der Heiligen auf Mosers Tiefenbronner Altar, 1431).

Digitized by Google

versuche. Das allseitig fremden Kulturströmungen geöffnete mittelrheinische Gebiet bezeichnet er (S. 310) als die Stelle, „wo Deutschlands naturgemäße Abhängigkeit vom Weltstil sich zu den eigentlichen Höhepunkten an Selbständigkeit durchgearbeitet hat", die er im Gegensatz zu der als stehendes Kriterium für die deutsche Kunst beigebrachten „Ausdruckstiefe und rührend stammelndem Ernst in einer freien, leichten und unproblematischen Schönheit" sieht.

Das Kapitel Schwaben-Oberrhein hat im Zusammenhang von W.s Darstellung sozusagen mehr theoretische als praktische Bedeutung, da er nämlich darauf verzichtet, die seltenen und verstreuten Erzeugnisse des 14. Jh. für diese Landschaften zusammenzustellen, sondern ausschließlich an Hand der in Mosers Tiefenbronner Altar nunmehr entfalteten individuell-naturalistischen Gestaltungsweise die konventionellen Bindungen des „über aller Charakterhaftigkeit stehenden" Internationalismus umso klarer hervortreten zu lassen. Mosers Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft faßt W. dahin zusammen, daß in seinem Werk „der Rohstoff einer neuentdeckten Bildwelt" enthalten sei, daß aber die neue, durch ihre durchdachte Rationalität für ganz Europa verbindliche Bildsystematik erst mit Roger van der Weyden kam, in dem „das Vermächtnis romanisch-französischen Formverstandes noch lebte".

Mit der Schilderung der nürnbergisch-fränkischen Ausdrucksform schließt W. den Kreis seiner Darstellungen im Osten, wo er ihn begann. Zu den wesentlichen Zügen, die er anfangs als Grundlage böhmischer Gestaltungsweise charakterisierte, „geistiger Impetus und Monomanie des Menschlichen", gesellt sich fast kontradiktorisch eine im bürgerlichen Ethos verankerte, spröde Sachlichkeit. Ihr formaler Ausdruck ist eine ungelenke Monumentalität. Kompositionsgedanken gewinnt Nürnberg von dem ihm in äußerlicher und innerlicher Beziehung vielfach verbundenen Prag und somit indirekt von Italien. Ich glaube, daß die italienischen Anregungen in Nürnberg nicht nur in der Endepoche des Trecentostils (Imhoff- und Bamberger Altar), sondern möglicherweise auch in der ersten Phase des neuen Stiles, beim Tuchermeister wirksam sind. Entweder lebt in ihm nur die fränkische Monumentalität weiter — fränkisch-östlich ist er, ja, auch in seiner ausschließlichen Menschendarstellung — und die Wirklichkeitselemente, die ihn über seine örtlichen Vorgänger hinausheben, sind die allgemein und überall in der Zeit liegenden (aber keineswegs speziell niederländische, die an keiner Stelle ihren Ursprung aus der Detailbeobachtung verleugnen) oder ihm sind entscheidende Einflüsse von dem italienischen Monumentalstil Masaccios zuteil geworden.

Indem W. den Ost-West-Ost-Kreis schließt, in den er überzeugend die Strömungen deutschen Kunstgeschehens im 14. und beginnenden 15. Jh. gebannt hat, beendet er sein Werk. Gern hätten wir seine Meinung auch zu den ausgeprägten Mischstilen Österreich-Tirols und Mitteldeutschlands gehört, die umfangreiches Beweismaterial für seine Theorien liefern könnten. Er beschränkt sich aber bewußt auf leichter entwirrbare Kunstgebiete, um die Klarheit des grundlegenden Gedankens nicht durch Spezialuntersuchungen zu trüben. Sicherlich wird die fernere Bearbeitung dieser Landschaften aus W.s Buch großen Nutzen ziehen.

Zu dem Werk als Ganzem sei bemerkt, daß das feine, transparente Bild der Malerei von einer kräftigen und weitausgreifenden kulturhistorischen Untermalung getragen wird. Liebreich

Maurice Vaes: „Le séjour d'Antoine van Dyck en Italie (Mi — novembre 1621 = Automne 1627)" Rome. Institut Historique Belge. 1924.

Diese Studie, ein Muster- und Meisterstück von Filigranarbeit auf dem Gebiete kunsthistorischer Chronologie, soll, wie Maurice Vaes zweimal betont, nicht mehr geben als „sans contestation possible les principales dates du voyage de van Dyck..."

Vaes entnimmt diese „principales dates" einer zwar längst bekannten, in ihrer Bedeutung aber nicht erkannten und darum noch ungedruckten Biographie van Dycks vom Ende des XVIII. Jahrhunderts, die heute der Bibliothek des Louvre gehört und deren Verfasser, wie wir erst seit kurzem wissen, der vlämische Rechtsgelehrte I.-F.-M. Michel gewesen ist. Seine Kunde über van Dycks italienische Wanderjahre schöpft er aus heute verlorenen Briefen, die der vlämische Maler Cornelis de Wael aus Genua seinem Landsmann, dem van Dyck ebenfalls befreundeten Amateur Lucas van Uffel nach Venedig geschrieben hat; mit anderen Worten: aus den einzigen zeitgenössischen Dokumenten, die von dem Aufenthalte van Dycks in Italien berichten oder, korrekter ausgedrückt, berichtet haben. Natürlich zieht Vaes in Betracht, was Bellori und Soprani, Félibien und Sandrart erzählen, das Skizzenbuch van Dycks beim Duke of Devonshire in Chatsworth über den Reiseweg des Künstlers aussagt, und er kommt, alles er- und gegeneinander abwägend, zu folgenden Ergebnissen:

Anno 1621, am ersten oder dritten Oktober, ist van Dyck von Antwerpen aufgebrochen und wahrscheinlich am zwanzigsten November in Genua eingetroffen, wo das Haus des Cornelis de Wael ihn gastlich aufnahm, aber nicht lange fesselte. Schon im Februar des folgenden Jahres begab er sich

Digitized by Google

zur See, über Civitavecchia, nach Rom und studierte dort, im Reich der Antike, in der Stadt Raffaels, wie schon zuvor im Atelier des Rubens, — die Venezianer. Gegen Ende des August vernahm er, daß die Gräfin Arundel, seine großgünstige Gönnerin, in Venedig weile, und eilte hin, ihr seine Reverenz zu erweisen. Im Gefolge der Lady reiste van Dyck um die Mitte des November über Padua, Mantua und Mailand, woselbst er am 29. dieses Monats eintraf, nach Turin, an den Hof des Herzogs von Savoyen. Hier war er noch zu Beginn des Jahres 1623 und hier erreichten ihn Botschaften von der Erkrankung und vom Tode seines Vaters. Aber sie hatten ihn nicht zur Heimreise veranlaßt, wie manche Forscher, z. B. Rooses, glaubten, sondern er wandte sich im Februar nach Florenz und hielt einen Monat später, zum zweiten Male, seinen Einzug in Rom, diesmal nicht als Lernender, sondern als berühmter Meister, der zu seinen Modellen den Herzog von Mantua, Savoyische und Mediceische Prinzen zählen durfte. Auch hier umdrängten Fürsten und Kardinäle seine Staffelei, aber ihre Honorare erreichten nicht die Höhe seiner Ansprüche, und weil die Römer das Kolorit seiner Gemälde zwar gelten ließen, jedoch seine Art zu zeichnen bekrittelten, so kehrte van Dyck im Oktober oder, spätestens, im November nach Genua, der Stadt seiner treuesten Verehrer, zurück. Seines Bleibens hier war nicht allzu lange. Anno 1624 lockte ihn der Frühling nach Palermo, wo Freunde und Bewunderer ihn erwarteten. Vier Wochen nach seiner Ankunft jedoch, im Mai, quartierte sich ein furchtbarer Gast in Palermo ein — die Pest, und van Dyck wird selig gewesen sein, als es im September ihm gelang, aus der verseuchten Stadt, die niemand verlassen durfte, heimlich zu entfliehen. Im Hafen Genuas drohten möglicherweise Quarantäne-Maßnahmen; darum verweilte van Dyck, wie Vaes vermutet, erst einige Zeit in dem kleinen San Michele di Pagano an der Riviera, bevor er den Boden der großen Handelsmetropole betrat. Am 4. Juli 1625 erblickte er ein anderes Emporium des Weltverkehrs — Marseille. Was führte ihn nach Frankreich, wie lange währte dort sein Aufenthalt, was trieb ihn zurück nach Genua und hat es der Ruhelose nicht mehr verlassen? Ignorabimus! Die Quelle Michels versiegt, Cornelis de Wael und sein Bruder Lucas verbringen das Jahr 1626 in Rom und haben über van Dyck nichts zu berichten. Noch im Herbst 1627 sendet er ein Madonnenbild aus Genua nach Palermo, aber am 18. September stirbt in Antwerpen seine Schwester Cornelia und wohl infolge dieses Todesfalles ist er, wie Sandrart, vielleicht nicht ohne Neid, vermeldet, „mit dickgespicktem Beutel wieder nach Antorf gesegelt...".

Der Genueser Schaffensperiode van Dycks gedenkt Vaes eine besondere Studie zu widmen. Möge sie nicht allzulange auf sich warten lassen und allen künstlerischen Problemen ebenso gerecht werden wie diese Abhandlung es den Fragen der Chronologie wurde. Emil Schaeffer

Jacob van Ruisdael, von Jacob Rosenberg. Berlin, Bruno Cassirer, 1928.

Eine Besprechung dieses schönen Buches kann ich nicht anders anfangen als mit einem herzlichen Glückwunsch an den Autor, welcher sich hier zeigt als ein begabter Stilkritiker, als ein gründlicher und gewissenhafter Arbeiter, als ein Mann von Geschmack und kunsthistorischer Bildung. Die ungemein schwere Aufgabe hat er vortrefflich zu Ende gebracht und das Resultat ist derart, daß ein jeder, der sich mit der großen holländischen Landschaftsmalerei befassen will, das Buch unbedingt immer wieder brauchen muß um seinen Nutzen daraus zu ziehen.

An der schönen Ausstattung fehlt, praktisch gesprochen, nur dies, daß das Format nicht handlich genug ist. Aber dies wird wohl seine buchhändlerischen Gründe haben. Für uns Fachleute ist natürlich ein Band mit möglichst vielen Abbildungen aller bekannten Ruisdaels das meist Erwünschte, aber auch dieses scheint bei dem heutigen Stand des Büchermarktes nicht möglich zu sein. Um so dankbarer nehmen wir das uns dennoch Gebotene an, welches wie gesagt sehr schön ausgestattet ist. Das Biographische und die Beschreibung der künstlerischen Entwicklung Ruisdaels beschlägt die ersten 63 Folio-Seiten; dann folgen der Katalog (41 Seiten), ein Literaturverzeichnis und ein Abbildungsverzeichnis, dem sich nicht weniger als 158 sehr sorgfältige Abbildungen anschließen.

Nach einer kurzen Einleitung, in der Rosenberg den Werdegang des internationalen Rufes Ruisdaels sehr richtig skizziert und das System seines Buches deutlich vorträgt, folgen zuerst die Lebensnachrichten, aus denen der Autor m. E. mit größter Genauigkeit diejenigen Schlüsse zieht, zu denen die dürftigen Daten uns berechtigen. Mit Rosenberg glaubte auch ich, daß Ruisdael tatsächlich vor allem auf das Wohl seines Vaters bedacht war und daß er das Malen von so zahllosen Wasserfällen in Everdingens Art gewiß größtenteils lucri causa unternommen hat. Auch Rosenbergs Vermutung, „daß das auffallende Nachlassen seiner Kunst in den späteren siebziger Jahren auch mit dem Schwinden seiner körperlichen Kräfte zusammenhing", kann man, meine ich, ruhig unterstützen.

Die nächsten Kapitel behandeln dann des Künstlers Werdegang: die Haarlemer Frühzeit (1646 bis 49), den heroischen Stil der Wanderjahre (1650—55), die ersten Amsterdamer Jahre (1656—64),

Digitized by Google

das Wiederaufleben des heroischen Stils im entwickelten Raumbild (1665—69), das Vorherrschen der Flachlandschaft (1670—75) und die letzten Jahre (1675—1682).

Der Verfasser erzählt uns sehr genau, wie die Sachlage in der damaligen Landschaftsmalerei war, zeigt die Anregungen (von Salomon Ruysdael, Cornelis Vroom, A. v. Everdingen), die Ruisdael empfand, und bringt uns in vortrefflicher Weise bei, wie stark persönlich des Künstlers Können und Auffassungen waren. Jedesmal unterstützt er seine Behauptungen durch Abbildungen nicht nur nach Ruisdaels Arbeiten, sondern auch nach charakteristischen Werken von verwandten Meistern.

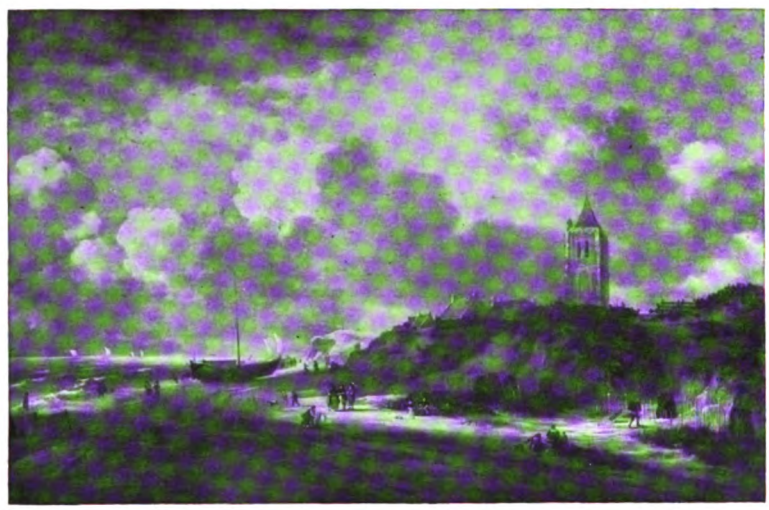
J. van Ruisdael, Kornfelder, New York, Metropolitan-Museum

Das Bild, welches Rosenberg uns zeichnet, ist glücklicherweise entweder trocken historisch noch phantastisch genetisch, sondern in diesen beiden Hinsichten interessant, lebhaft und logisch, ohne daß dabei das Ästhetische und Seelische übersehen wird. Im Gegenteil: der romantischen Veranlagung des Künstlers sowie seiner Naturliebe und Naturkenntnis wird ebensoviel Andacht gewidmet wie seiner technischen Entwicklung.

Ich möchte hierzu nur einige kleine Bemerkungen machen. Zuerst meine ich, daß der Verfasser Meistern wie „van Goyen, Salomon Ruysdael und der Mehrzahl der holländischen Meister" (S. 6) unrecht tut, wenn er meint, daß dieselben nicht, wie Ruisdael, „zugleich Medium einer seelischen Stimmung von eigentümlicher Kraft und Farbe" sind. Es ist, glaube ich, nicht nur „ein großer Zug in Ruisdaels Kunst, daß der Mensch durch die Landschaft spricht". Dies ist ebensosehr ein großer Zug in der Kunst van Goyens, Salomon Ruysdaels und mancher anderer. Zwar ist der Mensch van Goyen ein ganz anderer als der Mensch Ruisdael: nicht so gemütvoll, sondern mehr gemütlich, mehr die Flüsse und die Wiesen liebend und weniger den Wald, kräftiger und urwüchsiger als Jacob, welcher ihn jedoch an Feinsinnigkeit

Digitized by Google

und Zartheit übertraf. Es spricht der Mensch van Goyen nicht weniger durch die Landschaft als der Mensch Ruisdael. Nur ist es leichter den Menschen Ruisdael in seinen Landschaften zu erkennen, als den Menschen van Goyen in den seinigen. Van Goyen, Salomon Ruysdael und ihre zahlreichen Nachahmer geben viel mehr als Jacob Ruisdael und dessen Kreis die Interpretation der rein-holländischen Naturliebe, die vorherrschende Liebe zum rein-holländischen Land, welche eine ganz spezifische ist und welche noch heute ungestört fortlebt. Hingegen sind Jacob Ruisdaels Motive (mit Ausnahme deren, welche unter dem Einfluß Salomons usw. entstanden) für den damaligen Holländer größtenteils exotische Motive. Die Amsterdamer, für die Ruisdael malte, liebten und kannten die Kanäle und Flüsse, die Weiden und Seen, aber sie kannten kaum die Wälder und Ruinen, die Ruisdael in romantischer Art vortrug. Sie liebten seine Arbeiten, ähnlich wie diejenigen anderer zeitgenössischen Maler, welche andere exotische Gegenden malten. Auch ist, vom rein-holländischen Standpunkt aus gesehen, das Motiv des Einsamkeitsgefühls in der Landschaft (S. 14) nicht so sehr das Symptom eines neuen tieferen Naturerlebens,



J. van Ruisdael, Strandbild, Smlg. A. Mensing, Amsterdam

wie der Verfasser a. a. O. glaubt. Den einsamen Angler finden wir schon bei Lucas van Valckenborch, und die Waldeinsamkeit als solche war ja schon öfter gemalt, wie der Verfasser übrigens selbst hervorhebt (z. B. Abb. 104, Stich von Sadeler nach Savery).

Es wird sehr richtig von Rosenberg betont, daß die italienisierenden Meister auf Ruisdaels Auffassung Einfluß geübt haben. Daß dessen Begabung und individuelle Auffassung ihn nicht zum Nachahmer machen konnte, versteht sich. Sehr deutlich beweist der Verfasser dies, indem er (S. 21) darauf hinweist, daß Bilder mit Ruinen von Both, Asselyn und Weenix Ruisdael zu seinem Ruinenmotiv angeregt haben. „Aber das Grundverschiedene bei Ruisdael, aus dem sich alle einzelnen formalen Unterschiede erklären, liegt in dem dynamischen Charakter seiner Kunst. Bei den Italianisten sind die Ruinenmotive große Versatzstücke. Sie stehen als kulissenhafte, abhebbare Gebilde dunkel vor dem hellen, offenen Raum. Auch die Farbe, besonders bei Asselyn und Weenix, betont das Isolierte ihrer Erscheinung und zugleich das Zusammengesetzte des Raumgebildes. Demgegenüber erscheint bei Ruisdael die Einzelform wie das Bildganze als ein organisch Gewachsenes".

Daß Ruisdael Everdingens Motive nachfolgte, ist bekannt und wird vom Verfasser nochmals betont und erklärt.

Der Einfluß Ruisdaels auf andere Künstler ist ein außerordentlicher gewesen. Man kann sich kaum einen Landschafter denken, dessen Kompositionsweise so sehr überall nachgeahmt worden ist. Bis um das Ende des 19. Jahrhunderts findet man nicht nur unendlich viele bewußte und unbewußte Ruisdael-Nachahmer, aber auch die Ruisdael-Schemen werden in Vorlage-Büchern schematisiert: Vordergründe mit liegenden Baumstämmen, in die Landschaft einbiegende Sandwege, Braun gegen Dunkelgrün in der Laubbehandlung, usw. Über dies alles wäre vielerlei zu sagen, aber der Verfasser hat sich weis-

Digitized by Google

lich beschränkt und nur die Hauptsachen, z. B. das Verhältnis zu Hobbema, betont und untersucht. Mit Recht sagt er wiederholt (S. 37 usw.), daß Hobbema mehr der Nehmende, Ruisdael mehr der Gebende gewesen ist. Insofern es das „bildhaft formen" der Landschaft, die Wahl von Motiven und bestimmte technische Kniffe betrifft, ist dies allerdings richtig, obwohl ich dem Verfasser nicht beistimmen kann, wenn er meint (S. 37), Hobbemas Laantje van Middelharnis sei von einer Ruisdaelschen Komposition (nämlich die große Flachlandschaft mit Kornfeldern im Metropolitan Museum) angeregt. Hier rechnet Rosenberg m. E. nicht genug mit der grundverschiedenen Veranlagung beider Meister in puncto Komposition, Baum-Auffassung und Farbenauftrag. Gerade Hobbema lag es, aus solchen dürftigen Bäumen und solcher als Komposition langweiligen Situation ohne wesentliche Umkomponierung der Wirklichkeit ein großartiges Meisterwerk zu schaffen. Dieses wäre im gleichen Falle Jacob Ruisdael bestimmt nicht gelungen, weil dieser immer eine Komposition (und oft dazu noch einen Gedanken) brauchte, um zu einer Bildeinheit zu gelangen. Wenn also auch Ruisdael in manchen Hinsichten der Gebende war, so kam doch gerade dasjenige, worin ein erheblicher Teil von Hobbemas Größe liegt, von diesem selbst her.

Ein schwieriges Problem war bis jetzt immer die Chronologie der Ruisdaelschen Bilder. Den frühen und den ganz späten Stil kannten wir, und alles übrige war dann „die Blütezeit". Rosenbergs großer Verdienst ist, daß er eine Gliederung entwirft, die wohl kaum anders als allgemein Beifall finden wird. Er bringt dabei die verschiedenen Themata in bestimmte Zeitabschnitte, z. B. die Flachlandschaften in die Jahre 1670—75, die Bilder mit dem Schlosse Bentheim um 1650—55, usw. Natürlich ist damit nicht gemeint (und ich glaube auch nicht, daß der Verf. es gesagt haben will), daß Ruisdael vor 1670 und nach 1675 keine Flachlandschaften malte, und ist also die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit geblieben, daß der Meister in späteren Jahren auf frühere Motive zurückgegriffen hat, was ja namentlich bei den Wasserfällen, Schlössern und Ruinen der Fall sein mag.

J. van Ruisdael, Strandbild, Helmstede, Smlg. von Pannwitz

Vortrefflich analysiert ist m. E. Ruisdaels „zweite heroische Stilstufe" (S. 46), die Rosenberg so weit ich sehe sehr richtig aus dem vorhandenen Material konstruiert, obwohl, wie er richtig bemerkt (S. 47), datierte Stücke fehlen für die Begründung seiner Auffassung.

Nicht ganz stimmt nach meiner Erfahrung dasjenige, was über die berühmte Mühle bei Wyk bij Duurstede gesagt wird. „Tritt man — so heißt es auf S. 53 — von der Ortschaft so weit zurück, bis man wie auf dem Bilde die Mühle mit dem Kirchtum rechts und der Kastellspitze links zusammen sehen kann kann, so ragt die Mühle nur ganz unmerklich heraus. Ruisdael erlaubte sich also bei ihrer Größensteigerung volle Freiheit in der Vereinigung von Nah- und Fernblick gegenüber der wirklichen Situation." In der Hauptsache hat Rosenberg recht: das Bild steigert die Größe der Mühle, und auch die Breite des Flusses, wie Verf. weiter richtig betont. Auch vereinigt er, wie so zahlreiche Landschafter seiner Zeit, Nah- und Fernsicht. Aber doch ist die Größensteigerung weit geringer als der Verfasser meint. Ich habe mir früher einmal an Ort und Stelle die Situation skizziert, aber nicht stehend, sondern sitzend. Man bekommt dann andere Proportionen, und die Mühle wird bedeutend größer im Verhältnis zum Hintergrund. Eine photographische Abbildung des heutigen Zustandes, zusammen mit einer Reproduktion des Ruidaels, brachte die Londoner Times, Morgenausgabe des 10. Januar 1929. Auch dort ist die Mühle bedeutend größer im Verhältnis zu der Umgebung.

Unsere obigen Bemerkungen betreffen jedoch eigentlich nur das Nebensächliche. Hauptsache ist, daß der erste Teil des Buches eine reichhaltige, belehrende Künstlermonographie bringt, die einem jeden Freude machen wird.

Der Oeuvre-Katalog, welcher sich im zweiten Teil des Bandes befindet, und dem ein Ortsregister beigefügt ist, ist nach Gegenständen geordnet. Die Bilder und die Zeichnungen sind separat kata-

Digitized by Google

logisiert, die Bilder unter 628 Nummern, die Zeichnungen unter 74 Nummern. Die Kataloge umfassen alle Bilder und alle Handzeichnungen von Ruisdael, die der Verfasser selbst gesehen hat oder die, in einigen wenigen Fällen, auf Grund von ausgezeichneten Abbildungen beurteilt werden konnten. Ferner nahm der Verfasser alle Bilder auf, die ihm unerreichbar blieben, die aber Hofstede de Groot selbst gesehen und beschrieben hat. Davon hat Rosenberg jedoch 31 Bilder, welche Hofstede de Groot für echt hielt, abgelehnt. Soweit ich dies kontrollieren konnte, stimme ich ganz dem Verfasser bei. Im Katalog sind 92 Bilder erwähnt, welche de Groot noch nicht kannte und verschiedene von de Groot als existierend erwähnte identifiziert. Noch nicht bei de Groot erwähnte Provenienzen sind von Rosenberg zuerst erwähnt. Für alle anderen Provenienzen, sowie für die ausführlichen Bildbeschreibungen, braucht man nach wie vor de Groots kritisches und beschreibendes Verzeichnis.

Die von Rosenberg gegebene Aufzählung gibt aufs genaueste den heutigen Stand der Stilkritik. Die meisten der aufgezählten Bilder sind mir bekannt, und nur in wenigen Fällen glaube ich anderer Meinung sein zu dürfen. So bekomme ich immer wieder, wenn ich vor das Haarlemer Bild (Abb. 11) und ähnliche dieser Art trete, den Eindruck, daß es sich um einen anderen Meister handelt, ohne jedoch bis jetzt einen Namen vorschlagen zu können. Das Haager Strandbild, vom Verfasser schon angezweifelt (S. 65), ist nach meiner Überzeugung eine alte Kopie mit starker Übermalung, namentlich des Himmels. Das Moskauer Bild (Abb. 71) könnte ein Vroom sein, und auch die Amstel-Ansicht in Budapest (Abb. 80) hat mir nie als Ruisdael einleuchten wollen.

Leider sind als Vergleichsmaterial zwei Bilder aus amerikanischem Besitz herangezogen (Abb. 74 und 86), welche dort Hobbema heißen, aber nicht von ihm sind. Offenbar kennt Rosenberg dieselben nur aus Photographien. Das erste ist die Arbeit irgendeines Nachahmers, bei dem anderen handelt es sich offenbar um eine Fälschung.

Diese wenigen Bemerkungen mögen genügen, uns zum Studium und Genuß dieser wertvollen Arbeit anzuregen. Möge der Erfolg derselben den jugendlichen Verfasser zu immer weiterer und ebenso fruchttragender Arbeit auf dem Gebiete der Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei anspornen!

W. Martin

Hamann und Kästner. Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Bd. I Kästner: Die Architektur, Verlag des Kunstgesch. Sem. der Univ. Marburg 1924.

Kästner leitet die Einzelheiten der Elisabethkirche in überzeugender Weise von Reims, Soissons (S. Léger) und Amiens ab, findet im Nebendingen auch Beziehungen zu deutschen Orten (z. B. Bamberg), hebt dort, wo er gelegentlich darauf zu sprechen kommt, daß der Bau als Ganzes doch unableitbar ist, das Deutsche hervor. Als Grund für die bekannten Unstimmigkeiten beim Anschluß der Langhauswand an den Südquerarm nimmt Kästner an, daß ursprünglich eine Basilika geplant war, auch dies wird wohl allgemein angenommen werden müssen, entgegen der Annahme, es sei ein reiner Zentralbau beabsichtigt gewesen.

Kästner sagt sehr deutlich im Vorwort, daß es ihm nicht auf eine Monographie der Elisabethkirche ankam, sondern auf die Bedeutung der Kirche als Ausgangspunkt einer langen Reihe von Schulbauten, wobei er allerdings bei den sämtlichen Schulbauten ins Monographische verfallen sei. Im Anschluß an die Dreikonchenanlage der Elisabethkirche bespricht Kästner 1. die Liebfrauenkirche in Trier als Parallelbau, die Schlosskapelle in Marburg, den Südquerarm im Paderborner Dom; 2. im Anschluß an das basilikal geplante Langhaus die Totenkirche in Treysa und die Walpurgiskirche in Alsfeld; 3. im Anschluß an das als Halle ausgeführte Langhaus den westfälischen Einfluß in Hessen (Wetzlar, Haina, Wetter und das Paradies in Fritzlar) und umgekehrt; 4. den hessischen Einfluß in Westfalen (Obermarsberg, Volkmarsen, Wolfhagen, Lünen, Warburg, die Jakobikirche in Lippstadt, den Dom in Minden, Nienburg a. S. die Minoritenkirche in Münster, das Münster in Essen); 5. die hessischen Nachfolger des 14. Jahrhunderts (Frankenberg, die Marienkirche in Marburg, Homburg a. Espe, dann sechs Bettelordenskirchen und die Liebfrauenkirche in Schotten); 6. die rheinischen Nachfolger (Ratingen, in Mainz St. Stephan, St. Quintin, die ehemalige Liebfrauenkirche und St. Klara vom reichen Orden, in Frankfurt a. M. den Dom, die Dominikanerkirche, die Liebfrauenkirche und in Straßburg S. Thomas) schließlich 7. Friedberg i. Hessen. Nicht alle Bauten sind gleich ausführlich behandelt, trotzdem kann man sagen, es sind rund vierzig Monographien und es fällt nebenher noch allerhand an Zusammenhangserkenntnis für die Bauten ab, die als Eltern oder Paten figurieren. Viele dieser Bauten sind wenig, andere gar nicht bekannt gewesen, es steckt also eine Fülle von Entdeckungen in der Arbeit, neben der die vielmehr Aufsehen machende Entdeckung eines einzelnen Bildes, je nach der Qualität des Werkes freilich verschieden wichtig, aber als Leistung armselig erscheinen muß. Sehr viel ist durch Kästners Buch außerdem für die Datierung der deutschen gotischen Bauten des 13. Jahrhunderts getan. Die Fülle

Digitized by Google

Hamannscher Photographien erleichterten, erlaubten erst die Arbeit und auch für die 205 Abbildungen von größtenteils Unbekanntem kann man nur dankbar sein.

Hab ich genug gelobt? Ich möchte nämlich nicht undankbar erscheinen, aber trotzdem sagen, daß mir bei diesem Buch nicht so recht wohl wird. Ein Beispiel: die Nikoleikapelle in Obermarsberg geht im Grundriß auf die Hohnekirche in Soest zurück, der Westturm aber, in 5/8 Schluß sich gegen das Mittelschiff öffnend, der soll auf die Elisabethkirche zurückgehen „hier klingt zweifellos der polygonale Querschiffschluß der Elisabethkirche nach". Ich bin überzeugt, daß ich nie darauf verfallen wäre, diese Art Westchor vom Querarm in Marburg abzuleiten, aber zugegeben, es mag sich so verhalten, was dabei zustande kam, ist mit dem nachgewiesenen Vorbild im Grunde und im Ganzen unvergleichbar. Allein auch dort, wo selbst der Ungeschulte die Zusammenhänge sofort sieht und selbst der Störrische zugibt, sagen wir etwa in Frankenberg, bleibt etwas Eigenes übrig, das dem Filiationsjäger entgeht. Kästner verneint in Frankenberg „trotz aller Feinheiten und Exaktheiten des Systems in künstlerischer Hinsicht die Ursprünglichkeit und eigenschöpferische Kraft". Natürlich verneint er sie, da er ja das Vorbild kennt, aber verneinte man sie unabhängig von dieser Kenntnis? Und was heißt hier „in künstlerischer Hinsicht"? Deutlich ist es mir nicht. Sollte aber das Künstlerische in der Hauptsache in der Ursprünglichkeit bestehen, dann steht es schlecht um das Buch, es weist nämlich auf 300 eng bedruckten Seiten eine endlose Kette von Nichtursprünglichkeiten auf. Ich glaube die so verblüffend verfeinerte Methode neckt ihre geschickten Vertreter auch mitunter dort, wo für jede in sich geschlossene Gruppe entlehnter Formen sofort ein eigener Meister kreiert und getauft wird. Knollenmeister, Zwillingsmeister, sind solche lustige Namen (wohl von Hamann geprägt, einem wahren Taufmeister). Aber könnte denn ein Meister, wenn er schon Meister im Plagiieren war, nicht an mehreren Orten seine Vorbilder aufgelesen haben? Und andererseits ist es nicht möglich, daß zwei ähnliche Knollenkapitäle trotz allem von zwei verschiedenen Meistern herrühren? Für die Scheidung der Hände ist die morphologische Gruppierung der Werke nicht ausreichend. Bei völlig verschiedenen Formen kann die gesamte Formtendenz in den Kurven und Flächenbildungen, in der Schärfe oder Weichheit, im Reliefgrad, im Meißelhieb (als der eigentlichen Handschrift), in der Qualität, der Großzügigkeit oder Kleinlichkeit durchgehen, erst das führt auf die „Hände", d. h. auf das Persönliche. Eine Kunstgeschichte mit Namen wie Knollenmeister ist noch keine Kunstgeschichte mit Persönlichkeiten. Bei Redensarten wie „Amienser Meister" bleibt es völlig dunkel, ob ein Franzose gemeint ist oder ein Deutscher, der dort gelernt hat.

Das zweite was mir fehlt ist die Übersichtlichkeit. Man muß sich die Entwicklung sehr zusammensuchen. Jeder Bau ist für sich analysiert, dabei aber spürt man doch, das eigentliche Ziel Kästners ist, die einzelnen Bauteile, die örtlich eine Werkeinheit ausmachen, in eine chronologische Reihe umzugruppieren; man möchte diese in einiger Bequemlichkeit überschauen. Da ein zweiter Band noch folgt, spreche ich doch den Wunsch aus, daß wenigstens in einer einfachen Tabelle das Nacheinander der zusammengehörigen Einzelschritte, die örtlich weit auseinanderliegen, eine chronologische Aufzählung finde.

Das dritte würde sich aus dieser Tabelle von selbst aufdrängen: der Wunsch, die Entwicklung wirklich als Entwicklung zu fassen, als Stilentwicklung. Was Kästner bietet, ist die Einsicht in die „Ausbreitung" „morphologischer" „Teilgebilde". Dies Verfrachtungsnetz, das Kursbuch der Formtransporte aufzudecken und zu rekonstruieren ist fraglos eine der grundlegenden Aufgaben der Kunstgeschichte. Aber ich möchte dabei nicht stehen bleiben. Die Mannigfaltigkeit der Formübertragungen führt zu Kreuzungen, Bastardierungen, zu Werken, die im strengen Sinne keine Einheit haben und über solche Zwischenstufen hinweg entsteht dann wieder eine neue Einheit. Dieser Prozeß wird auf die ganz einheitlichen oder doch relativ einheitlichen, d. h. eben „stilreinen" Bauten als Koordinatenpunkte der Entwicklung bezogen. Bei dem vorliegenden Komplex von Bauten handelt es sich fraglos um den Prozeß von der Hochgotik zur Spätgotik. Es ist mir sehr erfreulich, daß Kästner ohne viel Federlesen die Marburger Elisabethkirche als hochgotisch bezeichnet, obwohl sie eine Hallenanlage ist und vielen Forschern Halle immer noch identisch ist mit Spätgotik. Allein diese Fixierung des einen Koordinatenpunktes erfolgt flüchtig auf der ersten Seite, klingt dann nicht mehr an, weil der zweite fehlt. Die Gruppe dieser vierzig Bauten wäre ein ausgezeichnetes Untersuchungsgebiet gewesen, der Frage näher zu kommen, wann eigentlich die Spätgotik beginnt, selbst dann, wenn sich herausstellte, daß sie alle noch zur Hochgotik gehören. — Das Wort Entwicklung kommt oft genug in diesem Buche vor, aber es ist eine Verwechslung, von „Entwicklung" zu sprechen, wenn die geographische „Ausbreitung" gemeint ist. Einen so tüchtigen ergebnisreichen Beitrag zur Kunst*geographie* zu bieten, ist aber auch schon eine große Leistung und für sie bleibe ich dankbar, wenn mir auch Kunst*geschichtlich* etwas Wesentliches fehlt.

Nachtrag (1929). Inzwischen ist der zweite Band erschienen, ich habe ihn aber noch nicht zu Gesicht bekommen.

Frankl

Digitized by Google

Hildegard Zimmermann, Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts (Illustrationen und Illustratoren der ersten Luther-Testaments- und der Oktav-Ausgaben des neuen Testamentes in Mittel-, Nord- und Westdeutschland). Mit 19 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg, I. H. Ed. Heitz 1924. IV S. 1 Bl., 180 S. 19 Taf. 8°. (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 226).

Bewundernswerter Fleiß und besonnene Sichtung des umfangreichen Bilderkreises sind an der vorliegenden Arbeit auch dann noch zu loben, wenn der Leser sich nur mühsam durch die aufgetürmte Stoffsammlung und die ungefüge Darstellungsweise, der ein ebenso harter Titel entspricht, Bahn zu brechen vermag. Durch die feste Umgrenzung zahlreicher künstlerischer Blätter Lukas Cranachs, Georg Lembergers, Hans Brosamers, des Meisters der Zackenblätter, des Meisters der Jakobsleiter und des Monogrammisten A W hat die Arbeit sich zweifellos ein großes Verdienst um die Beschreibung und Einordnung beträchtlicher Holzschnittgruppen erworben. Etwas anderes ist es, ob die ausschließliche Blickrichtung auf die Bibelillustration glücklich gewählt ist. Die Verfasserin hat häufig selbst diese künstliche Grenze gesprengt und in den seitenlangen Anmerkungen zahlreiche Holzschnitte aus anderen Büchern zum Vergleich herangezogen. Damit ist aber über den Rahmen des Titels hinausgegriffen und ein umfassender Beitrag zur Kenntnis der allgemeinen norddeutschen Buchillustration der Reformationszeit gegeben. Ein wichtiges Holzschnittwerk hätte sicher ebenfalls mit großem Gewinne herangezogen werden können, das Missale für Prag vom Jahre 1522, das Melchior Lotther reich mit Bildschmuck ausgestattet hat. Das wäre wohl der dankbarere Standpunkt gewesen: die Betrachtung und Umgrenzung des Bilderkreises einer bestimmten Stadt oder Landschaft und seines Einflusses auf nachbarliche Bezirke. Doch sollen diese Bedenken gegen die Wahl des Themas kein Tadel gegen die Ausführung des einmal erlosten Gegenstandes sein. Daß die gewissenhafte Verfasserin bei ihren bibliographischen Beschreibungen immer wieder Paul Pietsch und dessen verdienstvolle „Bibliographie der Drucke der Lutherbibel" aus der kritischen Gesamtausgabe der Werke Luthers anführt, ist nur in der Ordnung und sticht erfreulich von Schramms Abbildungswerk „Luther und die Bibel" ab, wo der Name Pietsch nicht einmal genannt ist und nur der farblose Titel der Weimarer Luther-Ausgabe angeführt wird, während sich doch das ganze Werk Schramms auf der genannten Vorarbeit aufbaut. Paul Pietsch muß von jedem, der sich mit der Lutherbibel beschäftigt, mit Dank genannt werden.

Karl Schottenloher

Theobald Hofmann, Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom. S. 316, 125 Abb. Zittau i. S. (Reinhold Mönch), 1928.

Theobald Hofmann, dem wir die umfangreichen Sammlungen der baukünstlerischen Hinterlassenschaft Raphaels verdanken, setzt in diesem neuen Buch seine Raphaelforschungen fort: der Anteil des Urbinaten am Neubau von S. Peter steht im Mittelpunkt einer Untersuchung, auf die H. mit dem IV. Band seines Raphaelwerkes (Leipzig 1911), der dem vatikanischen Palast gewidmet war, hingeleitet hatte. Da nun Raphael an S. Peter „gewissermaßen der Testamentsvollstrecker Bramantes" war (S. 214) und andererseits „sein Geist die Zukunft beherrschte" (S. 178), verknüpften sich in ihm die beiden Architektengenerationen, denen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Neubau anvertraut war. So weitete sich H.s Thema auf diese ganze erste und grundlegende Epoche aus und hätte mit dem Eingreifen Michelangelos einen sinngemäßen Abschluß gefunden. Der Verfasser bewältigte jedoch auch noch die von Michelangelo inaugurierte zweite Jahrhunderthälfte, sogar die Vollendungsarbeiten Madernas und Berninis, auf daß sich ein Gesamtbild der Entstehungsgeschichte S. Peters abrunde.

Schwerlich ist dieses Ausgreifen auf das spätere 16. und auf das 17. Jahrhundert der Abhandlung zugute gekommen. Hat doch der Verfasser seinen Plan, nicht die Baugeschichte von S. Peter, d. h. den Verlauf der Neubauarbeiten, sondern die Entstehungsgeschichte, d. h. die stufenweise Entfaltung der Bauideen zu schildern, mit Michelangelo aus dem Auge verloren und fortan nur noch Einzelheiten der „Baugeschichte" zur Darstellung gebracht. Vor allem aber ist H. in diesen späteren Abschnitten seines Buches nicht über die Kompilation hinausgekommen und sogar noch mit dieser reichlich lückenhaft geblieben. Es werden z. B. die von Alker aufgerollten Kernfragen (das Problem der Kuppel und der Fassade) berührt, aber die daran anknüpfenden Diskussionen von A. E. Brinckmann und Dag. Frey, E. Panofsky und H. Rose nicht einmal vermerkt. Bei der Vorhalle hätte der Anteil Borrominis, den Hempel herausgearbeitet hat, eine Erwähnung gelohnt. Auch Berninis Rolle ließe sich vervollständigen durch eine erschöpfendere Erörterung der Türme, der Kolonnaden und ihres Zusammenhanges mit der Scala Regia; es überrascht auch, daß zwar Berninis Tabernakel und die Kathedra Petri breit behandelt, indes der von ihm besorgten neuen Auslegung der Wände und der Ausgestaltung der Kuppelpfeiler kaum einige Worte gegönnt wurden. Wenn aber schon die Vorgeschichte des Tabernakels herangezogen wurde,

Digitized by Google

so hätte das unter Paul V. anno 1606 errichtete um so weniger unerwähnt bleiben sollen, als H. es sogar mit sinem Münzrevers vom Jahr 1618 abbildete; gleichermaßen sollte bei der Kathedra Petri der Beitrag von H. Voß (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1922, 1 ff.) nicht mit Stillschweigen übergangen werden [1]). Es gibt auch genug Irrtümer, z. B. wo Madernas Bauten aufgezählt werden; an S. Susanna stammt von ihm nicht mehr als die Fassade, an S. Giacomo degli Incurabili diese nicht einmal ganz, an S. Francesco Romano — es müßte heißen S. Francesca Romana — auch diese nicht (vielmehr von Carlo Lombardi mit deutlicher Erinnerung an Palladios S. Giorgio Maggiore). Als den Autor von S. Caterina dei Funari hat Giovannoni (L'Arte XV, 1912, 405) Guidetto Guidetti nachgewiesen.

Positiver sind die vorangehenden, um Raphael kreisenden Untersuchungen (Teil I und II) zu bewerten. Freilich bedürfte es auch hier mancher Berichtigung — eine der wichtigsten wäre die Feststellung, daß der Revers des Münzbildes von Martin V. (Abb. 3) nicht S. Peter, geschweige B. Rossellinos geplante Basilika, sondern S. Giovanni in Laterano darstellt. Immerhin wird der Stoff in Breite aufgerollt, frühere Forschungen werden mit größerer Sorgfalt herangezogen und es wird in die verwickelten Fragen der Chronologie der Grundrißzeichnungen eingedrungen. Deutlich tritt die Neigung hervor, ältere, von jüngeren Forschern abgelehnte Lehren wieder zur Geltung zu bringen.

Wiederum sehen wir nach dem Beispiel H. v. Geymüllers und anderer einen Architekten an der Untersuchung der S. Peterentwürfe; die Gesichtspunkte entnimmt H. seiner baumeisterlichen Erfahrung. Er führt in die Methode der Grundrißanalyse die „Verhältnisnetze" ein: es gelang ihm, die Größenverhältnisse innerhalb einer Raumgruppe genauer zu bestimmen und die in einem Grundrißbild waltende Harmonie rechnerisch nachzuweisen. So an Bramantes Pergamentplan (UA 1) auf Grund der Maßeintragung in UA 3 (den übrigens auch schon Dag. Frey dem Pergamentplan nachgeordnet hat); an Raphaels Grundriß konnte die Lehre Serlios, alle Teile und die Summe des Ganzen seien aus einem einzigen Grundmaß durch regelmäßige (progressive) Teilung oder Vervielfachung abgeleitet worden, aufgedeckt werden. Liefern also die Verhältnisnetze ein Hilfsmittel zur Interpretation der Raumrhythmik, so sind sie auch noch in anderer Richtung heuristisch nützlich, nämlich zur schätzungsweisen Ermittelung von Maßen in unkotierten Grundrissen, fruchtbar deshalb, weil die Maße oft der einzige Anhalt für die Entscheidung sind, in welchen Grundrissen der Rossellinochor oder die Bramantevierung geduldet bzw. zum Ausgangspunkt für die Planberechnung genommen wurde.

Als das eigentliche Vorhaben seiner Beweisführung bezeichnet H. „die innere Folgerichtigkeit der Planentwicklung "(S. 8), das folgerechte Werden von Plan zu Plan. Diesem Postulat entspricht die Beschränkung, mit der H. bei den Grundrissen bloß Datierungen, nicht Meisterbenennungen erstrebt (S. 8). Aber solche Bemühung um eine systematisch-folgerechte Ordnung der Entwürfe könnte leicht darauf verfallen, auch die individuellen Unterschiede als zeitliche auszulegen. Drum ist daran zu erinnern, daß die Planentwicklung für Neu-S. Peter weder eine kontinuierliche Entfaltung der in der ersten Konzeption noch latenten Idee bedeutete, noch daß sie allein von technischen Problemen gehemmt oder vorwärtsgetrieben wurde; es gab vielmehr auch stilistische Konflikte. Wegen der an S. Peter sich entzündenden und schöpferisch sich auswirkenden stilgeschichtlichen Krisen ist dieses Bauwerk ein solch einzigartiges Monument der Kunstgeschichte, immer aufs neue ein Quellpunkt kunsthistorischer Erkenntnis und ein Prüfstein der kunsthistorischen Einsicht. Hier wurde das spannungsreiche Spiel von Anziehung und Abstoßung im Neben- und Nacheinander aller großen Meister der neueren italienischen Baukunst (mit Ausnahme Palladios) ausgetragen; hier fand die erste große Begegnung toskanisch-umbrischer und oberitalienischer Renaissancebauweise, die Verschmelzung der unterschiedlichen lokalen Richtungen zu einem einheitlichen italienischen Baustil statt; hier vollzog sich zuerst die Wendung zum Barock. Gemessen an diesen geschichtlichen Bewegungen wird H.'s Betrachtungsweise nicht immer tief und breit genug angelegt erscheinen. Seine aus der Erfahrung des entwerfenden Architekten stammenden, vorwiegend pragmatisch gerichteten Untersuchungen finden keine genügende Ergänzung in stilgeschichtlichen Erwägungen. So kamen manche Ergebnisse zustande, die unter mehr historischen Gesichtspunkten eine abweichende Beurteilung erfahren könnten. Einige solcher Resultate möchte ich in Kürze besprechen.

H. gedachte, die Leistung des Giuliano da Sangallo in volleres Licht zu rücken (S. 9). Interessant ist zunächst die neue Auslegung des Grundrisses UA. 104r (Zentralbau in einem Hallenhof, S. 44 ff.). Die kleinen Dimensionen schließen die seit Geymüller festgehaltene Bestimmung für S. Peter aus; H. deutet das Blatt als einen Plan Giulianos für die Grabkapelle Julius II., in der Michelangelos

[1]) Ein bisher, soweit ich sehe, nicht herangezogener früherer Entwurf zur Neugestaltung der Kathedra Petri von einem älteren Künstler (Anfang 17. Jahrhundert) befindet sich in der Bibl. Nat. Paris; die altertümliche Kathedra wird an den vier Ecken ihrer breiten Fußplatte von den vier Kirchenvätern getragen; sie knien; oben Halbrundlunette („Anonyme Italiener").

Digitized by Google

Monument hätte Aufstellung finden sollen. Dieser einleuchtenden Interpretation stände höchstens das Fehlen jeder Andeutung eines Grabbaus im Kapelleninneren entgegen.

In seinem Wirken für S. Peter würde Giulianos Verdienst in der Tat überraschend vergrößert, wenn H. mit der Vordatierung des Grundrisses UA. 8r recht behielte: dieser Entwurf sei im Jahr 1504 entstanden (vor allen uns zugänglichen Bramanteplänen), mit anderen Worten die Zentralbauidee, wie auch der besondere Typus (freistehende Kuppelpfeiler inmitten eines Umganges mit kleeblattförmigen Nebenzentren) wären von Giuliano für S. Peter eingeführt worden, die Vorahnung von Bramantes Florentiner Pergamentplan UA. 1 (S. 56 f.). Es wäre hier der Ort gewesen, auf die von Dag. Frey erstmals veröffentlichten Wiener Zeichnungen Giulianos Bezug zu nehmen (Miscellanea Fr. Ehrle II, 432 ff.). Begründend verweist H. darauf, daß der westliche Kreuzarm des von Giuliano entworfenen Zentralbaus „in seiner ganzen Länge und Breite den Rosselinochor verarbeite". Dies mag für die Breite stimmen, träfe es aber auch für die Länge zu, so würde das Grab Petri statt unter die Kuppel oder in die Westapsis, inmitten der westlichen Vierungspfeiler zwischen Umgang und Kuppelraum zu liegen kommen. Indessen widerspricht solches der Würde und Gewohnheit dermaßen, daß wir viel eher anzunehmen haben, Giuliano habe zwar die Breite des Rossellinochors innehalten, ihn aber in der Länge überschreiten wollen, d. h. seinen Neubau der Kirche so zu orientieren gedacht, wie es etwa in der Rötelzeichnung UA. 20, auch noch in späteren Plänen Raphaels und des Antonio da Sangallo vorgesehen wurde: das Petrusgrab käme unter die Kuppel zu liegen, die Fundamente der westlichen Vierungspfeiler kämen z. T. auf die Grundmauern des Rossellinochors zu stehen; nicht nur hierin, auch in der Ausgestaltung der Kuppelpfeiler (Säulenpaare) und in ihrer Größe (größte Breite einschließlich der Pilaster 110 p) stimmt UA. 8r mit UA. 20 überein. Giulianos Grundriß UA. 8r muß also bereits mit dem durch Bramantes Vierung fixierten Lageplan der neuen Kirche gerechnet haben.

Auch aus einer weiteren geschichtlichen Perspektive stellt es sich bei den Erörterungen H.'s über UA. 8r als ein Versäumnis heraus, daß er die — zuletzt von Dag. Frey bekräftigte — Anschauung nicht ausgewertet hat, wonach der Zentralbautypus von S. Peter aus byzantinischer Grundform abzuleiten, dem toskanischen entgegengesetzt, von Oberitalien nach Rom verpflanzt, von Bramante dort angesiedelt worden ist. Den oberitalienischen Grundplan haben Bramantes Nachfolger nicht anzufechten geschweige aufzuheben, wohl aber soweit umzugestalten versucht, als es das Formgefühl der Toskaner forderte. Ein früher Versuch solcher Umformung — um 1514 — dürfte in Giulianos Grundriß UA. 8r überliefert sein.

Durch seine Vordatierung ergab sich bei H. ein wenig einheitliches Bild von Giulianos Wirken an S. Peter: vor Bramante hätte er den bramanteschen Vierungsplan vorweggenommen, nach Bramante jedoch in eine ganz andere Richtung gelenkt und nicht ohne Verlegenheit bramantesche Überlieferung mit der Gruppierungsweise des Fra Giocondo kombiniert. Geschlossener stellt sich sein Wirken dar, wenn der Grundriß UA. 8r seiner nachbramanteschen Zeit zugeordnet bleibt, und als ein frühes Dokument der Reduktions- und Sicherungsbemühungen mit der Rötelskizze auf seiner Rückseite, UA. 8v, zusammengenommen wird; denn auch diesen Plan kennzeichnet die Umformung bramantescher Motive unter der Hand eines Toskaners. H. weist freilich diese Skizze, in Übereinstimmung mit Geymüller Bramante zu. Die Beschriftung zeigt aber Giuliano verwandte Züge. Außerdem ist das eigentümlich-unorganische, hartwinkelige Hereinragen der Apsidenumgänge in das Vierungsquadrat später von Antonio da Sangallo mehr als einmal wiederholt worden; die stückweise Reihung aller Raumteile — verschieden von Bramantes flüssigerem Ineinandergleiten — und die Geradwandigkeit, dazu der kleine Grundriß einer Langhausvierung von der Gattung von S. Spirito-Florenz, liefern im Verein mit der Giulianozeichnung auf der Vorderseite des Blattes so zahlreiche Hinweise auf diesen Toskaner, daß Dag. Freys Bestimmung auf ihn, bei nachbarlicher Datierung beider Zeichnungen, der Vor- und Rückseite, den Vorzug verdient.

Auch wo es sich darum handelte, über den zu UA. 8v nahe zugehörigen, aber auch mit UA. 8r verbundenen großen Grundriß UA. 20 Klarheit zu verschaffen, behebt H. mit seiner Benennung auf Bramante (Geymüller) nicht alle Zweifel. Schon deshalb nicht, weil er eine Abhängigkeit von UA. 8r erwägt, wo doch das Verhältnis eher umzukehren wäre, besonders aber weil Dag. Freys wichtigster Beweisgrund für seine nachbramantesche Entstehung (Francesco da Sangallo), die Eintragung des südöstlichen Kuppelpfeilers Bramantes, überhaupt unerwähnt bleibt, umso verwunderlicher, als H. diesem Grundriß größtes Gewicht beimißt. Er hätte gegen Dag. Frey einwenden können, daß die flüchtigen Linien des südöstlichen Vierungspfeilers die Eindeutigkeit vermissen lassen, mit der sonst in diesem Grundriß schon vorhandene Baustücke eingetragen worden sind und daß es deshalb fraglich bleiben muß, ob es sich an dieser Stelle wirklich um mehr als eine mögliche Variante handelt, deren es in dieser Besprechungsskizze noch andere genug gibt. Ich möchte H. recht geben, wenn er mit Gey-

Digitized by Google

müller von neuem auf die enge Verbundenheit von UA. 20 mit Bramante verweist und — um von anderem abzusehen — aus den tastenden Orientierungsversuchen inmitten des Labyrinths älterer Gebäudeteile eine sehr frühe Entstehung abliest. Da vollends dieser Plan, für uns als der erste, die Apsidenumgänge aus den — gespaltenen — Vierungspfeilern entwickelt, wird nochmals die Erinnerung an oberitalienische Bautypen, Bramantes Vorbilder, lebendig. Das letzte Wort ist aber über diese höchst wichtige Zeichnung wohl noch nicht gesagt.

Ihre Tragweite bis auf Raphael hin, ist sogar von H. unterschätzt worden: für Raphael nimmt H. das segmentförmige Heraustreten der Apsiden im Außenbau in Anspruch (S. 125); es ist jedoch schon in UA. 20 zu finden. Beflissen, Raphaels Wirksamkeit an S. Peter erschöpfend und vielseitig herauszuarbeiten, trachtet H. danach, einmal das Stadium der Planentwicklung beim Eingreifen des Urbinaten zu präzisieren, zweitens den von Raphael selbst für die Bauausführung bestimmten Entwurf nachzuweisen.

Den Grundriß, den Raphael als den maßgebenden vorgefunden habe, möchte H. in UA. 252 wieder erkennen: hier handle sichs nämlich um die gemeinsame Arbeit der beiden nach Bramantes Tode zusammenwirkenden Architekten, Fra Giocondo und Giuliano da Sangallo (Jan.—Aug. 1514). Des Veronesers Anteil verrate sich greifbarer als in den Loggien der Außenmauer des Langhauses in dem Mauerstück des Fra Giocondo zunächst der Westapsis. Doch kann ich diese von Ant. da Sangallo in seiner maßstäblichen Zeichnung mit dem Namen des Fra Giocondo ausgezeichnete Nischenmauer in UA. 252 nicht wieder finden. [Übrigens können schon für die erste Arbeitszeit des Fra Giocondo H.'s Aufführungen nicht überzeugen. Ist auch für den Grundriß UA. 6 angesichts des — von Antonio da Sangallo herrührenden — Rückseitenvermerkes weder Fra Giocondos Autorschaft, noch die Beziehung zum S. Peter ernstlich anzufechten (vgl. dagegen Willich, Thieme-Becker XIV, 67), so ist doch H.'s Datierung auf 1500 zu früh; Jovanovits und zuletzt G. Fiocco datierten richtiger auf etwa 1505 nicht vor, sondern neben Bramante]. Des weiteren verwickelt sich die Erörterung über den Grundriß UA. 252 dadurch, daß die ganze rechte — nördliche — Planhälfte nach einer Rasur neu überarbeitet wurde unter Annäherung an Raphaels Grundriß bei Serlio; die Verwandtschaft genügt H. trotz mancher Unterschiede und ungeachtet aller Folgerungen, um die Planänderung Raphael zu Beginn seiner Amtstätigkeit (Herbst 1514) zuzuschreiben. Dies wird sich schwerlich halten lassen. Sollte Raphael, um seine Absichten niederzulegen, sich der Korrektur eines fremden Plans bedient haben, von dem er nichts beizubehalten gedachte, statt in voller Freizügigkeit zu entwerfen? Auch hat die gleiche Hand, die die Apsis änderte, das Langhaus und den Turm korrigiert; die klotzigen Formen und die kleinlich häufende Besetzung der Wand (Halbsäulen und Säulchen) können nicht bei Raphael, wohl aber bei Antonio da Sangallo belegt werden. Wenn wir also sowohl Fra Giocondo, wie Raphael von UA. 252 ausschließen möchten, werden wir an einen Künstler denken, der Giuliano gefolgt war und später unter Raphaels Einfluß trat. Diese Voraussetzungen treffen am ehesten auf Antonio da Sangallo zu, den auch schon Geymüller, Jovanovits und Dag. Frey genannt haben (vgl. auch seinen Wiener Plan und UAZ. Abb. 47 und 48). Würde also UA. 252 links wohl nicht als der vor Raphael gültige Bauplan in Betracht kommen können, so darf gefragt werden, ob überhaupt ein Plan solcher Art zwischen Bramantes Tod und Raphaels Eintritt fixiert worden sei, oder ob nicht wahrscheinlicher die Dinge in der Schwebe blieben, bis mit Raphael wieder eine zielbewußtere Planung einsetzte (vgl. Serlio III, 33).

Was nun ferner den Versuch anlangt, den Plan festzustellen, den Raphael selbst für die Bauausführung bestimmt habe, so ist die Fragestellung deswegen interessant, weil dieser Zweck bisher dem von Serlio reproduzierten Grundriß zuerkannt wurde. Statt dessen will H. in diesem Holzschnitt nur einen vorläufigen Modellplan anerkennen, dagegen dem Uffizienblatt UA. 255 (links) das Vorrecht der Endgültigkeit zugestehen, obwohl das Blatt die Hand des Antonio da Sangallo verrate. Es wird der Forschung obliegen aufzuklären, ob dieser Grundriß wirklich mehr von Raphaels Kraft enthält als den bloßen Niederschlag seiner Ideen bei einem Epigonen, der zu Kompromissen bereit, vielerlei in einer Grundrißfigur zu vereinigen gedachte. Aber schon H.'s Beschreibung des Serlioplans kann nicht ganz befriedigen: daß den Pfeilern die Pilaster fehlen, liegt an dem summarischen Holzschnitt; sie sind auch an den Kuppelpfeilern nicht eingetragen, wo sie für Raphael schon durch den Baubestand unumgänglich waren. Raphaels Einfluß ist mir vollends an Antonios Zeichnung UAZ nicht ersichtlich; er knüpft hier wieder an UA. 252, vor dessen Korrektur an.

Trotz der im ganzen wohlgelungenen Gruppierung der Zeichnungen von Peruzzi und Antonio da Sangallo, des öfteren in Übereinstimmung mit Dag. Frey, stiften H.'s Ausführungen doch auch mancherlei Verwirrung. Der Vorhallengrundriß UA. 31, durchgehends als eine Arbeit Peruzzis in Geltung, wird ohne Begründung als eine Studie des Antonio da Sangallo eingeführt (Abb. 77); ohne hinreichende Rechtfertigung bemühte sich H. erneut um eine Datierung von Antonios Memoriale in Raphaels Arbeitszeit

Digitized by Google

(1516, statt nach Raphaels Tode). Seltsam berührt schließlich die These, das von Vasari in sein Cancelleria-Fresko aufgenommene Abbild des werdenden S. Peter gebe nicht den Bauzustand von 1546 — dem Entstehungsjahr des Freskos — wieder, sondern es greife um mehr als fünfundzwanzig Jahre zurück auf die Lage bei Raphaels Tod (S. 176 f.). Dieser Irrtum hätte bei Beachtung des Beitrags von Th. Ashby (Miscellanea Fr. Ehrle II, 456 ff.) vermieden werden können und H. selber hätte seine unglücklichen Erwägungen über eine Neugestaltung der Westapsis durch Peruzzi korrigiert. Er meint nämlich: Baldassare habe die Außenmauer des Rossellino-Bramantechors durch eine neue ersetzt, aus der polygonalen eine runde gemacht; Heemskerck III überliefere noch die ältere, Gock VIII bereits die jüngere Figur (S. 187). Aber enger als es bei H. zum Ausdruck kommt, liegen Heemskercks S. Peter-Zeichnungen zusammen, denn seine Italienreise dauerte nur von 1532—35. Diese Erinnerung an Eggers Nachweis (Mededeelingen van het nederl. histor. Inst. te Rome V, 1925, 119 ff.) ist wichtig für H.s Bemerkung auf S. 201 (Anm. 2). Nach 1532—33, dem frühest möglichen Datum der Heemskerckzeichnung III, könnte aber Peruzzi jenen Chorumbau nicht mehr unternommen haben. Alles deutet darauf hin, daß Gock VIII keinen anderen als den von Heemskerck III gezeichneten Chor wiedergibt, aber ungenau, und daß die von H. supponierte Neugestaltung des Rossellinochors („capella principale") eine verfehlte Hypothese ist. Die von H. unrichtig bezogene Vasaristelle kann nur für die Umkleidung des Hochaltars und des Petrusgrabes („capella maggiore"), von Bramante begonnen, von Peruzzi vollendet, gelten.

H.s Buch wird sich durch die neuen Methoden der Analyse, die es in die Erforschung der Entstehungsgeschichte von S. Peter eingeführt hat, ergiebig zeigen, auch wenn vorläufig, wie ich an einigen Beispielen darzulegen versuchte, H.s mit bescheidener Zurückhaltung vorgetragene Schlußfolgerungen nicht immer Zustimmung finden können. Aber wie denn gewißlich dieser erste Versuch einer Gesamtdarstellung der S. Petergeschichte Beachtung verdient, so empfiehlt er sich dem Studium auch als Nachschlagewerk und durch die große Zahl seiner vortrefflichen Abbildungen — nur das unbequeme Format des Bandes erschwert die Handhabung.

Hans Kauffmann

L. Seligmann. Das heilige Licht. Gedanken zur Entwicklung der mittelalterlichen abendländischen Kunst. F. Bruckmann-Verlag, München o. J. (1926). 30 S. u. 48 Tafeln. 9 M.

L. Seligmann ist ein bekannter Kölner Mäzen und Sammler. Es spricht also in diesem Buche ein Nichtfachmann der kunstgeschichtlichen Zunft. Von wissenschaftlichem Interesse wird dies Bekenntnisbuch weniger durch seine — übrigens hochachtenswerten — kunstgeschichtlichen Beiträge, sondern — historisch gesehen — durch die — ungewollte — Kennzeichnung eines Sammlertyps, der sich von dem des 18. oder 19. Jahrhunderts deutlich abhebt. Die geänderten Einstellungen — Hinwendung zum Mittelalter, Suchen des Seelengrundes — unbeeindruckt von den erledigten (Vor-)Urteilen des Könnens und der ästhetischen Stufe (zu etwas Normativem hin): stehen aber zum Teil wieder in dem selben interessanten Wechselverhältnis zu den Neuorientierungen der Wissenschaft, wie das Sammlertätigkeit und Kennerurteil — nur mit anderen Vorzeichen — zu allen Zeiten gehalten haben. Schon die Überschriften der einzelnen Abschnitte: frühchristliche Kunst, Symbol des Wortes Gottes; Karoling.-otton. Kunst, das Ringen um Gott; die romanische Epoche, die Ruhe in Gott; die frühgotische Epoche, die mystische Erlöserliebe, deuten klar an, auf welchen Einstellungen diese Erlebnisse und Schätzungen der mittelalterlichen Kunst basiert sind. Weniger wie irgendwo scheint mir der hybride Gelehrtendünkel und das sehr billige Argument der „Unwissenschaftlichkeit" angebracht. Denn es handelt sich um verschiedene Kategorien der Kunstbetrachtungen. Daß diese Art auch der streng wissenschaftlichen, neueren verwandter ist, als eine nur wissenschaftliche, aber überholte, steht außer Frage.

V. C. Habicht

Die „Schöpfung", „Beiträge zu einer Weltgeschichte religiöser Kunst".

Oskar Beyer gibt im Furcheverlag eine neue Reihe, die Schöpfung, heraus. Die Folge soll Themen aus der gesamten Kunstgeschichte nach dem Standpunkt des Religiösen untersuchen. Damit wird das Problem Kunst und Religion angeschnitten und wirft neue Schlaglichter auf die Gesetze des Kunstschaffens. Bisher liegen 6 Bände vor.

Georg Stuhlfauth eröffnet die Folge mit einer äußerst gestrafften Arbeit „Der christlich. Kirchenbau des Abendlandes". Von dem ebenso lebendigen wie heute besonders akuten Standpunkt des Zweckes beleuchtet er die Entwicklung der Kirche als Resultat der Bedingungen von Kult und Religion. Er unterscheidet 3 Phasen in der großen Reihe der abendländischen Kirchengestaltung. 1. Die Basilika, die Bischofskirche für die frühchristliche Gemeinde, 2. die Altarkirche, die dem Ausdehnungsdrang des Mittelalters folgend, mit Chorumgang, Querschiffen, Ost- und West-Chor den Grundriß völlig umgestaltet

Digitized by Google

und 3. die Predigtkirche, die mit der Reformation Hören und Sehen des Predigers zur Hauptbedingung hat. Seine knappen Schlüsse, seine zielbewußte Durchforschung des Themas unter einem Gesichtspunkt machen die Arbeit interessant für jeden Leser und bieten speziell auch Anregung für die Probleme des heutigen Kirchenbaus.

Ebenso fesselnd ist der II. Band der Schöpfung: „Die Buchmalerei des frühen Mittelalters" von Heinrich Ehl. In lebensvoller Form entrollt der Verfasser die geschichtliche Entwicklung der Kunst einer kleinen Epoche, und sein reiches Wissen ist so mit Leben durchtränkt, daß man die enge Verbindung zur heutigen Welt und zum heutigen Kunstschaffen nie dabei verliert. Wir können im ersten theoretischen Teil seiner Arbeit die Entwicklung der frühchristlichen Ästhetik kurz verfolgen; im zweiten angewandten Teil erwächst die Buchmalerei vor uns, in einem ständigen Auf und Ab der letzten künstlerischen Ideale. Mit fast dichterischem Enthusiasmus deutet Ehl die dumpfe Inbrunst der frühgermanischen Kunst, zeigt wie der Formalismus der Karolinger in einer klassischen Bewußtheit nicht die Idee, sondern die Wirklichkeit im Kunstschaffen erstrebt — wie die Flächenkunst der Ottonenzeit wieder den entgegengesetzten Pendelausschlag: zurück zur Verinnerlichung, zur Idee bringt; und klar ersteht dem Leser jener ewige Gegensatz in der Kunst von Idee und Wirklichkeit, von germanischer und romanischer Gesinnung, den wir noch bis heute auskämpfen. Dieses Buch gibt Tatsachenmaterial und regt zu Gedanken an. Es ist eine innere Bereicherung für den Leser.

Einen eignen, gewandten Stil hat im Band III der Verfasser der „Lukasbrüder" Paul F. Schmidt. Er versteht es, sowohl die kunstgeschichtliche Situation des frühen 19. Jahrhunderts zu erfassen, wie auch sie zu schildern. Er hat die offnen Augen, das Versagen der im Sehnen der Jugend so begeisterten Lukasbrüder, — der Pforr, Veit und Overbeck, die in Rom den Spitznamen „Nazarener" bekommen —, zu zeigen, — ihre Schwäche, die sie da enden läßt, wo sie im Schwung der Jugend Angreifer waren; ihr tragisches Versanden im Akademismus, im Eklektizismus. Zwar vermeidet es Schmidt, die Parallele hundert Jahre später zu ziehen, aber er regt den Leser an, es im stillen zu tun — dann wird er ähnliche Kennzeichen der Sehnsucht, des Wollens und des Versagens bei einem Teil der künstlerischen Bewegung unserer Epoche finden.

Weniger Anregung bietet der IV. Band der Schöpfung „die christliche Mosaikbildkunst" von August Hoff, eine pflichtgetreue, etwas enge, nachschlagewerkartige Durchsicht der Mosaikkunst Das Buch ist ohne Standpunkt und ohne Temperament geschrieben, belehrt, aber vergißt sich rasch.

Oskar Beyer sucht sich selbst das akuteste Thema. Er bearbeitet im V. Band der ‚Schöpfung' „die religiöse Plastik unserer Zeit". Kein Wunder, wenn Beyer nicht nur Feststellungen gibt, sondern auch zu neuer Tatkraft aufrütteln möchte. Doch bringt das Bändchen die ein wenig krampfhafte Gesinnung der ersten Nachkriegsjahre, die „vom Ausgang abendländischer Kulturen" oder der „Tragödie" der heutigen Kunst spricht, und in ihren Angriffen gegen die ins Kosmische ausartenden Kunsttheorien, gegen die Kunst ohne Inhalte und die Freiraumplastik ein wenig post festum erscheint.

Die ersten Drei seiner aufgeführten Beispiele — Minne, Lehmbruck, Barlach — sind ausgezeichnet, schwächer aber die folgenden Zwei — K. Opfermann und H. v. Rathlef — Keilmann. Immerhin die Ungunst der Verhältnisse ist groß. Aber dennoch sind die Arbeiten der Harriet von Rathlef zwar recht geschmackvoll und farbig kultivierte Reliefs, doch haben sie nichts von der wahren Hingebung künstlerischer Gesinnung sowohl im Handwerklichen wie im geistigen Gehalt, die wir mit Oskar Beyer von der kommenden religiösen Kunst erhoffen.

Den VI. Band der Schöpfung bearbeitet Eckart von Sydow: „Ahnenkult und Ahnenbild der Naturvölker". Sydow faßt die Naturvölker zusammen, gleichviel ob sie in Nordwestamerika, Nordafrika oder an der Südsee zu Hause sind und übergeht damit die klimatisch geographisch bedingten Unterschiede. Er versucht ihre geistige Verfassung zu charakterisieren, zeigt sie als unschöpferisch und ihr tieferer Sinn einzig und allein ausgefüllt durch den Ahnenkult, die Verehrung des Gewesenen. Er empfiehlt bei der primitiven Kunst die „Wesensschau", aus welcher „willenshafte, tatkräftige Antriebe in das eigene Leben fließen". Das klingt etwas mystisch; wie sein fließend geschriebenes Buch stellenweise mehr überredet als überzeugt, mehr imponiert als klärt.

Die Reihe als Gesamtheit stellt sich recht erfreulich vor. Ihre Fragestellung gibt Anregung für die Gesetze des Kunstschaffens, gleichviel welcher Zeit und Landschaft. — Damit kommen wir vielleicht auch dem Erkennen der künstlerischen Bedürfnisse unserer Zeit näher, und die Bücher der Schöpfung sind ein Gewinn für die heutige künstlerische Produktion die, noch zersplittert, manches Wegweisers bedarf.

Lotte Fleck

O. Doering, Hildesheim und Goslar. (Berühmte Kunststätten, Bd. 71, Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1926.)

Als Gerland vor über 20 Jahren für die Sammlung „Berühmte Kunststätten" Hildesheim und

Digitized by Google

Goslar in einem Bändchen vereinigte, war schon keine andere Berechtigung dazu vorhanden als eine Konzession an das Vorurteil vom „kunstarmen Norden". Diese trotz des Stolzes auf „die heimischen Kunstdenkmäler" allzusehr verschämte Bescheidenheit ist jetzt aber nicht mehr am Platze. Was den Bestand der behandelten Denkmäler anlangt, ist der von Doering herangezogene aus diesem Grunde ungefähr der gleiche, den Gerland einst für der „berühmten Kunststätten" würdig erachtete. Die gleiche Rückständigkeit zeigt die methodische Art der Stoffgliederung, die nicht — wie es Tietze im Bändchen: Wien vorbildlich gemacht hat — und wie es selbstverständlich sein sollte, nach den großen Stilbewegungen, sondern primitiv topographisch vorgeht. Diesem Niveau entsprechen die Analysen und Interpretationen, von denen einige als zur Genüge kennzeichnende Beispiele hierher gesetzt seien: Zu dem Antependium in Goslar: „Hier gleich mit genannt sei ein im Museum befindliches kostbares Flügelgemälde des 14. Jahrhunderts. Die Darstellung weist in der Mitte die Kreuzigungsgruppe auf den Flügeln die heiligen ersten Glaubenszeugen Stephanus und Laurentius. Der Grund ist mit Vergoldung und Andeutung von Architekturen bedeckt" (Schluß!). Zur Krypta des Hildesheimer Doms: „Die Krypta, zu der man von den Armen des Querhauses hinabsteigt, interessiert vor allem durch ihren ältesten westlichen Teil, einen dreischiffigen, quadratischen Raum, der noch von Ludwig dem Frommen erbaut ist." Außer nackten Nennungen des Inhaltes heißt es zum Taufkessel des Domes: „Zu den wesentlichsten Kostbarkeiten des Domes gehört ferner der messingne Taufkessel. Er ist beträchtlich jünger als die Bernwardschen Werke, eines der schönsten Erzeugnisse niedersächsischer Gießerkunst des 13. Jahrhunderts." Zum Grabstein des Presbyters Bruno: „Außerhalb des Kreuzganges, an der südlichen Außenwand des Domchores sieht man die, wegen der Eigenart ihrer künstlerischen Darstellung, wie wegen der Persönlichkeit des daselbst Bestatteten interessante steinerne Grabtafel des Presbyters Bruno." Zu der Madonna im Kreuzgang der hl. Kreuzkirche: „Eine aus Stuck (dem im mittelalterlichen Sachsen so beliebten Werkstoffe) geformte gekrönte Muttergottes der hochgotischen Zeit dient dem südlichen Teile des Kreuzganges zu besonderer Zierde. Die Erhaltung der Figur ist vortrefflich, anmutig ist Haltung und Ausdruck."

Aus der Nichtbeachtung der neueren Literatur stammt dann eine Reihe von Irrtümern oder beibehaltener Vorurteile. Ein paar Beispiele genügen. Nicht zitiert und offenbar auch nicht benutzt wird u. a.: C. G. Heise, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918; K. Eicke, Die bürgerliche Baukunst Niedersachsens, Straßburg 1919; U. Hölscher, Die mittelalterlichen Klöster Niedersachsens, Bremen 1924; Fr. Bleibaum, Bildschnitzerfamilien des Hannov. u. Hildesheim. Barock, Straßburg, 1924; und warum von meinen Büchern nur das über die Hildesheimer Plastik gekannt und genannt ist, bleibt auch unverständlich. Daß es der Verf. für nötig hält, die Zuschreibung der Wandmalereien des Huldigungssaales des Goslarer Rathauses an Michael Wohlgemut zurückzuweisen, kann nur ein sehr naiver Leser als eine wissenschaftliche Geste empfinden. Schlimm ist es, daß trotz Heises Bestimmung von einem „auf Nürnberg" deutenden Stil dieser Arbeiten gesprochen wird.

Eines der interessantesten Kapitel der Goslarer Bürgerbauten: die Steinwerke oder Kemnaten fällt vollkommen unter den Tisch. Der einfache Grund liegt darin, daß der Band Goslar der Bau- und Kunstdenkmäler in dieser Hinsicht versagt und der Verf. das Buch von Eicke nicht kennt.

Auch bei dem Hildesheim gewidmeten Teil sind die Unterlassungssünden die schwersten. Es ist unmöglich, hier alles Übergangene aufzuzählen. Es genüge, zu erwähnen, daß das Kopfreliquiar des hl. Bernward, die Altäre aus der St. Trinitatisspitalkapelle aus der Lambertikirche, die Madonna aus dem Rittersaale, die der Andreaskirche, die Plastiken des Paradieses, die am Chor der St. Moritzkirche überhaupt nicht oder nur höchst unzulänglich (z. B. Altar Lambertikirche) erwähnt werden. Das Kopfreliquiar des Jakobus v. Nissibis wird 1360 datiert, obwohl die Reliquien, die es enthält, erst nach 1367 von dem Stifter des Reliquiars nach Hildesheim gebracht worden sind und sein Stil deutlichst auf die Zeit um 1400 verweist. Der Altar der Michaeliskirche wird immer noch Raphon zugeschrieben. Der Grabstein des Joh. Christ. de Alfelde († 1447) der Kreuzkirche wird als „Grabstein des Dekans Christiani" bezeichnet.

Einen Meister Walter hat es nie gegeben und daß das von Meister Wolter gearbeitete Altarwerk in der Godehardikirche in Bruchstücken wohl erhalten geblieben ist, habe ich eindeutig nachgewiesen.

V. C. Habicht

Klaus Graf von Baudissin. Georg August Wallis, Maler aus Schottland 1768—1847. Heft 7 der „Heidelberger kunstgeschichtlichen Abhandlungen. Heidelberg 1924.

Der Name dieses einst berühmten, längst vergessenen Malers tauchte zum ersten Male auf der Heidelberger Ausstellung romantischer Maler 1919 auf, und die wenigen dort gezeigten Bilder erregten Aufmerksamkeit wegen des offensichtlichen Zusammenhanges mit den Arbeiten der dortigen jungen Malerkolonie aus frühromantischer Zeit, deren bedeutendste Erscheinungen Ernst Fries und Karl Rott-

Digitized by Google

mann waren. Zwei Jahre später konnten in einer neuen Ausstellung schon 24 Arbeiten von Wallis gezeigt werden, aus denen die Persönlichkeit und der Antrieb, den sie dem Heidelberger romantischen Landschaftskreise gab, klar zu erkennen war. Die Aufspürung dieser fast sämtlich in württembergischem Privatbesitz versteckten Bilder und Zeichnungen verdankt man dem Verfasser, der weiter forschend und vom Finderglück begünstigt, die Ergebnisse seiner Studien über Wallis literarisch zusammengefaßt hat.

Der kunstgeschichtliche Wert dieser sorgfältigen, bis in alle erreichbaren Einzelheiten dringenden Untersuchung besteht darin, daß unsere Kenntnis der Anfänge deutsch-romantischer Landschaftsmalerei geklärt und vertieft wird. Denn Wallis—Georg August, nicht John William, wie er bisher meist irrtümlich mit seinen Vornamen genannt wurde — hat insbesondere dem jungen Karl Rottmann die Augen geöffnet für den Reiz des „Phänomenalen" d. h. für den malerischen Wert des Lichtlebens der Landschaft, worin sich das Wesen romantischer Naturauffassung sinnfälliger noch als an der Bauform der Landschaft offenbart. Die jüngst noch von Oldenburg (Münchener Malerei im 19. Jahrhundert, 1922, S. 228) wiedergegebene Mutmaßung, daß Wallis „dem jungen Rottmann Elemente der zu jener Zeit für ganz Europa führenden englischen Landschaftskunst übermittelt habe", erhält jetzt ihre wissenschaftliche Bestätigung.

Ein Fünfundvierzigjähriger, reif und fertig in seiner Kunstanschauung, rühmlich bekannt aus Mad. de Staël's „Corinna", worin zwei seiner Gemälde poetisch verherrlicht waren, trifft Wallis 1812 in Heidelberg ein. Die Schloßruine mit ihren bröckelnden Mauerkronen, Türmen und Giebeln nimmt seinen Blick gefangen, besonders da er sie bei fleißigem Herumwandern von den umliegenden Höhen aus in romantisch-atmosphärischer Beleuchtung beobachtet: am späten Nachmittag, wenn die Abendsonne breit und golden eine dunkle Wolkenwand durchbricht, die weite Neckarebene in Glanz badet und die düstere Baumasse heroisch silhouettiert. So entsteht sein erst kürzlich (1922) von dem Verfasser aus verstecktem Privatbesitz wieder aufgefundenes und nach Heidelberg zurückgeführtes Gemälde, das in einer Farbentafel der Abhandlung beigefügt ist. Keine bildnisgetreue Landschaftsvedute, wie sie Rottmann's Vater, des Universitätszeichenmeister, mit reicher figürlicher Staffage für die Reisenden anzufertigen gewohnt war, sondern „eine Phantasie, die nur ihre Veranlassung in der Wirklichkeit fand", ein visionär gesteigerter Natureindruck, ernst und getragen in der Stimmung, beherrscht von der „schwermütigen Hoheit" der Ruine.

Das Gemälde fand in dem Krappfabrikanten Fries seinen ersten Besitzer. Sein Haus hatte damals für die junge romantisch gesinnte Malerschaft Heidelbergs die gleiche Bedeutung wie das der Verleger des „Wunderhorns", Mohr und Zimmer, für die jungen Dichter verwandter Geistesart. Ernst, Bernhard und Wilhelm Fries sind dort aufgewachsen, Karl Fohr und der junge Rottmann haben fleißig dort verkehrt. Der Eindruck, den das Gemälde namentlich auf die innere Anschauung Karl Rottmann's machte, vertiefte sich um so mehr, als Wallis in den nächsten vier Jahren seines Heidelberger Aufenthaltes noch eine Anzahl ähnlicher malte, die im Original zwar nicht nachweisbar, doch in einem späten Versteigerungsverzeichnis mit besonderer Kennzeichnung ihrer atmosphärischen Stimmung („Regenluft", „Abendbeleuchtung", „zarter feiner Morgenduft") versehen sind.

Gerade was Baudissin über den Zusammenhang von Rottmann, Ernst Fries, dem ältesten und begabtesten der Brüder, und Fohr mit Wallis schreibt, zeugt ebenso von feiner Beobachtung wie von richtiger Einschätzung der Wirkung, die Wallis in diesem Kreise hervorbrachte. Für bestimmte Seiten der Rottmann'schen Begabung, für die Landschaftssteigerung im heroischen Sinn und für den Zauber des Atmosphärischen, erschien Wallis zur rechten Zeit als Wecker und Förderer, aber kaum daß Rottmann diese Anregungen aufgenommen hat, geht er gleich kraft seines Talentes weit über Wallis hinaus. Die mehrfach in die Anfänge deutscher Landschaftskunst hinein geisternde Figur Turner's scheidet auch für die Jugendentwicklung Rottmann's aus.

Der erste Abschnitt des Buches zeigt, wie Wallis zu dieser Kunstdarstellung kam. Den Sinn für die farbige Erscheinung muß er von Anfang an gehabt haben; seine Reiseskizzen aus den Alpen, mit Tusche oder Sepia leicht angelegt, beweisen das. In Italien, wohin ihn ein englischer Kunstförderer schickte und wo wir ihn in Neapel seit 1788 finden, wechselt er unter dem Einfluß und der Schulung von Kniep seine flüchtig-flotte, auf den Effekt hinzielende Zeichen- und Malweise gegen eine saubere, auf die Einzelheiten genau eingehende kleinmalerische Gründlichkeit. Neben dünn angelegten, bläßlichen Aquarellchen entstehen aber damals einige Ölstudien von seltener Eindrucksfrische, ganz unvoreingenommener Naturbeobachtung und edler Farbigkeit, wie sie einzig sind in dem Werke des Künstlers. Die Malkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts verbindet sich in ihnen mit der an der Vedute geschulten porträtmäßigen Erfassung des Landschaftlichen. Mit solchen Studien, deren Beglaubigung freilich darauf allein beruht, daß sie sich in seinen Mappen vorgefunden haben, tritt Wallis neben den

Digitized by Google

etwas später nach Rom und in seinen Kreis geratenden Martin von Rohden und deutet weit voraus auf einen so feinen Landschafter wie den jungen, früh verstorbenen Heinrich Reinhold, dessen Studien Schinkel's Entzücken waren. Diese Bahn weiter zu verfolgen, hinderte Wallis die Empfänglichkeit seiner Jugend und die Abkehr der Zeit von den Grundsätzen der Hackert-Kniep'schen Vedutenmalerei. Carstens, der Mittelpunkt eines Freundeskreises, dem Wallis mit Wächter, Koch und Thorwaldsen seit 1795 angehört, bringt ihm den Ossianstoff nahe, und gerade seine Ossiandarstellungen, denen der Verfasser im Zusammenhang mit der damals grassierenden Ossian-Mode ihre Sonderstellung anweist, haben ihn berühmt gemacht. Im Gegensatz zu Koch überwiegt auch in diesen Gemälden das Landschaftliche entscheidend und bedeutend das Figürliche. Der Ossian-Reihe stehen im gleichen Zeitraum wesensverschiedene Gemälde gegenüber, die das entwölkte Antlitz südlicher Natur zeigen. Nur so viel läßt sich, da die Bilder fehlen, aus Beschreibungen erkennen, daß Wallis mit ihnen auf der Bahn der heroischen Landschaftsmalerei einherschreitet, ohne indessen, wie Koch, im architektonisch strengen Bau der Formen selbständigen Charakter zu zeigen.

Diese Jahre in Rom gründeten und festigten den Ruf, den Wallis in seiner Zeit erlangte. Durch seinen Schwiegersohn Gottlieb Schick wird dieser Zeitrühm noch gefördert, er selbst wird in den Kreis der deutschen Frühromantiker gezogen, die sich dort mit Ludwig Tieck an der Spitze, ein Stelldichein gaben. Durch Tieck kommt Wallis auch in Verbindung mit einem Vertreter englischer Frühromantik, der tiefe Blicke in das deutsche Geistesleben der Zeit getan hat, mit dem Dichter Coleridge, und dieser wieder vermittelt die Bekanntschaft mit dem „amerikanischen Tizian", Washington Allston. Ihm sah Wallis einen technischen Kunstgriff ab: „die Vielfältigkeit der Abtönungen, die man durch das Lasieren erreichen kann." Sein abermals nur aus der Literatur bekanntes römisches Abschiedsbild „Ave Maria", eine Abendstimmung über einer Stadt mit gotischen Doppeltürmen und dem Blick in eine weite, von breitem Flußlauf durchströmte Ebene, reich staffiert mit betenden Landleuten, einem Eremiten, heimkehrenden Feldarbeitern, im Doppelschein des sinkenden Tageslichtes und des aufblinkenden Mondes, vereinigte im Gegenstand und im malerischen Vortrag alle Elemente seiner Kunstanschauung.

Den unruhigen Mann treibt es fort; Kunsthandel, mit dem er schon seit Jahren seine Einkünfte vermehrt, lockt ihn erst nach England, dann nach Spanien. Sein Auge ist empfänglich und fein genug, um in den damals außerhalb Spaniens ganz unbekannten iberischen Malgrößen, Murillo, Velazquez, Zurbaran, Greco nicht zu vergessen — dies alles schon 1808! — „wirklich erstklassige Kerle", „sämtlich große Koloristen" zu bewundern. „Ich muß bekennen", schreibt er an Buchanan, den großen Kunsthändler in Londen, „ich habe als Künstler sehr viel von dieser bewundernswerten Schule gelernt." 1810 ist er wieder in Italien, reich geworden, und lebt zunächst in Mailand. Es folgt dann der für die deutsche Kunst so bedeutungsvolle Aufenthalt in Heidelberg und schließlich ein langes, langsames Ausklingen. Ansässig in Florenz, immer noch tätig, aber sein ziemlich anspruchsvolles äußeres Leben mehr und mehr von den reichlichen Erträgnissen seiner kunsthändlerischen Betriebsamkeit bestreitend, stirbt Wallis erst 1847 in seiner den Boboligärten benachbarten Stadtwohnung des Palazzo Guicciardini.

Seine Persönlichkeit war nicht einwandfrei. „Ein Ehrenmann", heißt es von ihm, „obschon ihn seine Leidenschaften zu großen Verirrungen verleitet haben", und sein Schwiegersohn Schick, so sehr er ihn in Schutz nimmt, muß doch bekennen, daß er „keinen guten Charakter" hatte. Er war gesellschaftlich eitel, ein Haustyrann und, was seiner Frau, die ihm ein reiches Vermögen zubrachte, das Herz brach und den Geist verwirrte, „in den Angelegenheiten der Liebe von antiker Freiheit". Ein Genießer mithin, ein Blender, locker im Gewissen und nicht immer aufrichtig gegen sich und namentlich gegen die andern. Hat dieser Charakter nicht auch auf seine Kunst abgefärbt? Sein künstlerisches Schaffen beruht auf einer Synthese von Poussin und Claude Lorrain, aber ihm fehlt der bildnerische Ernst, die Kraft des Formbaus, das künstlerische Gewissen. Sein Vortrag hat etwas Flüssiges und Flüchtiges zugleich. Sein Eigenstes ist ein ausgesprochenes Farbempfinden und mit ihm rettet er ein wesentliches Teil von der Farbenfreude und dem koloristischen Feingefühl des 18. Jahrhunderts in die farbig geschwächte, zum Zarten und Bunten neigende Landschaftsmalerei des beginnenden 19. Jahrhunderts. Auf dem Wege, den die Landschaftsmalerei von der entseelten Vedute zum heroisch gestimmten „Erdlebenbilde" zurücklegt, erscheint Wallis als der Gegenspieler Kochs. Mit diesem Ergebnis findet die Schrift des Verfassers ihr eigentliches kunstgeschichtliches Daseinsrecht. Hans Mackowsky

Oskar Wulff: Die Kunst des Kindes. Der Entwicklungsgang seiner zeichnerischen und bildnerischen Gestaltung. Verlag F. Enke, Stuttgart, 1927.

In den letzten Jahrzehnten wendete sich ein überraschendes Interesse der Kunstgeschichte der Kunst der sogenannten Primitiven zu. Südseeinsulaner und afrikanische Neger, die Ureinwohner Brasiliens ebenso wie die Indianer, Feuerländer, Eskimo und sibirische Völker wurden auf ihr Kunstgut

Digitized by Google

hin durchforscht. Ethnographen arbeiteten den Kunstgelehrten in die Hände, die selbst wieder ihr Augenmerk mehr und mehr den von der Prähistorie ans Tageslicht gebrachten Schätzen vorgeschichtlicher bildnerischer Tätigkeit zuwandten. Die Kunstforschung hatte erkannt, daß sie sich bewußt auf den ganzen Erdkreis einstellen müsse, wenn eine wissenschaftliche Erfassung der Kunsttatsachen gewährleistet sein sollte. Ja, die Bildende Kunst selbst hatte sich aus innerem Drang, nachdem sie sich in Impressionismus und Expressionismus totgelaufen und keine Ideale zu verwirklichen hatte, aus „primitiver Kunst" Anregungen geholt. In den erweiterten Aufmerksamkeitskreis der Kunstforschung gehört auch das Kunstschaffen der Kinder. Denn in ihnen erfüllt sich die uns allen innewohnende Schöpferkraft; sie wird aus dem Unbewußten heraus tätig, während der Zustand geistiger Reife sie in der Masse nicht zum Ausdruck kommen läßt. Es gehört tief zum Wesen unserer Zeit, auf das Einfache, Natürliche zurückzugreifen, um hier die neue Grundlage einer zu schaffenden neuen Kultur zu finden. So griffen Kunsthistoriker das zunächst von Lehrern gesammelte Tatsachenmaterial der „Kinderkunst" auf. Was sie vor allem fesseln mußte, ist die Möglichkeit, hier einmal eine folgerichtige Entwicklung aus ersten Anfängen heraus lückenlos sich vollziehen zu sehen, noch dazu aus der breiten Masse herauswachsend. Man konnte vielleicht dem tiefsten Wesen der Kunst näher kommen, wenn man auf solche in ganzer Schicht auftretende Äußerungen künstlerischen Ausdruckesbedürfnisses achtete, als wenn man immer nur die Leistungen des Einzelkünstlers im Auge hatte. Diese bedeuten ja nur Spitzen von Entwicklungen, die selbst durch ihre Zugehörigkeit zu Gesellschaft, Boden und Blut bestimmt sind. Ein greifbares und der Beobachtung sich überall darbietendes Beispiel solcher Art ist die sog. Kinderkunst. Ihr gilt das zusammenfassende Werk O. Wulffs „Die Kunst des Kindes — der Entwicklungsgang seiner zeichnerischen und bildnerischen Gestaltung".

Mehrjähriges Studium der einschlägigen Fachliteratur ermöglichte es dem Kunsthistoriker, sich in den Stoff und seine Verarbeitung einzustellen. Es gehört zu den Vorzügen des Werkes, daß es sich die bisher herausgearbeitete Stufenfolge der Entwicklung bis zur Namengebung aneignet. Dadurch bietet es zusammen mit dem neuen Material eine Aufarbeitung und einen Überblick, der es der späteren Forschung erübrigt, weiter zurückzugreifen; sie wird sich auf dieses Werk stützen dürfen.

In seinem ersten Teil „Die allgemeine Gesetzmäßigkeit der Entwicklung" stellt es im Anschluß an die Vorgänger die Stufenfolge fest, in der sich die künstlerische Gestaltung des Kindes entwickelt. Den Uneingeweihten muß vor allem das Vorhandensein einer solchen überraschen, den Kunstforscher zu weiteren Gedankengängen anregen: Woher dieser gesetzmäßige Ablauf? Auf wie weite Kreise hat er Gültigkeit? In welcher Richtung verläuft die Entwicklung? Wo setzt Einzelwesen ein? Wie sehen Anfang und Ende dieser Entwicklung aus? Hat sie irgend einen Zusammenhang mit dem, was wir gemeinhin unter Kunst verstehen? — Wulff behandelt wie alle Vorgänger ausführlich die Frage nach der Entwicklung der Gestalt. Auf sie beziehen sich die festgestellten Entwicklungsstrecken: Vom Kritzeln zum Schema, von hier zur Ausbildung der Uransichten, weiter zur erscheinungsmäßigen Gestaltung und endlich zu formbezeichnenden Ansichten. Es ist fürwahr ein Wunder, wie folgerichtig der Weg verläuft; vom ersten, unverstandenen, vielleicht der Freude am Rohstoff sein Entstehen verdankenden Strich immer näher zur naturnahen Darstellung heran. Und so durch die ganze breite Masse der schaffenden Kindheit, vollkommen gleichmäßig, so daß die Untersuchung nach den Ursachen dieser Erscheinung forscht. Sie findet sie psychologisch begründet in der Art der Vorstellungen von der Außenwelt. Wulff geht ausführlich darauf ein und findet in „Sehvorstellung" und „Sehform" die zwei Grundlagen für das durch die ganze Bildende Kunst gehende Problem, daß einerseits in der flächenhaften Darstellung Körperlichkeit und Raum zu geben versucht wird, anderseits die Bildnerei trotz körperhafter Gestaltung eine flächige Ansicht herausstellt. (Vgl. Hildebrand, Problem der Form.) Schon an dieser Stelle zeigt sich, daß die Kinderforschung für die Erfassung von Grundlagen fruchtbar werden kann. Sie führt unmittelbar in jene Richtung der Kunstforschung, die dem Wesen nach erkannte Tatsachen zu erklären versucht.

Im zweiten Teil bereichert Wulff die Tatsachenkenntnis, indem er den bisher gebotenen Beobachtungen an möglichst großen Massen von Kindern nun einen Längsschnitt in Form einer Sonderbegabung, die sich noch dazu am seltenen Fall von Bildnerei entfaltet, an die Seite stellt. Sorgfältig gesammeltes und nach den Entwicklungsstufen gesichtetes Material bestätigt die Richtigkeit der bisherigen Feststellungen. Es ist äußerst fesselnd zu sehen, wie sich der Einzelfall nicht auf andern Boden stellen kann wie die Masse, wie auch er gebunden ist an die gesetzmäßige Abfolge. Nur das Tempo des Vorwärtsgehens ist freigegeben; manche Stufen werden im Fluge überwunden und mit spielender Leichtigkeit werden Bildungen geschaffen, die über der Grenze des vom Durchschnitt Erreichbaren stehen, wenngleich sie in derselben Entwicklungsrichtung liegen. Das Augenmerk — um nicht zu sagen der Wille, denn dieser scheint durch das naturgegebene Gesetz ausgeschaltet — ist der Vervollkommnung der Ge-

Digitized by Google

stalt im Sinne der Naturnähe zugewendet; es steht ein reiner Naturalismus vor uns. Der Kunsthistoriker wertet diesen aber anders als der Durchschnittsbeschauer. Er sieht in ihm eine im Verlauf der Kunstentwicklung nur ab und zu erscheinende, zeitlich und örtlich begrenzte Einstellung, die unmittelbar nichts mit dem Wesen der Kunst zu tun hat. Umso fesselnder gestaltet sich die Frage, wo nun die Wurzeln jenes Wertes der Kunst, den sie niemals missen kann, liegen: der Form. Deren eine Seite, das Raumproblem, wurde von Wulff im Sinne Hildebrands angeschlagen. Dazu kommen verschiedene Ansätze zu rhythmischer, ornamentaler Gestaltung im Schaffen der Kinder, die weniger einer Sonderbegabung, als einer etwas vorgeschrittenen Reife anzugehören scheinen. Wie verhalten sich nun alle Erscheinungen dieser primitiven Gestaltungskraft zur Kunst selbst? Sehen wir sie in ihnen vorbereitet, findet sie in solch frühen Äußerungen ihren Nährboden, wächst sie also aus dem, was der Masse naturgegeben ist, heraus? So etwa stellen sich die Fragen demjenigen ein, der sich bemüht, das große Ganze im Auge zu haben und die Fäden, die es verknüpfen, zu erkennen. Das ist aber erst möglich, wenn die Tatsachen so sauber herausgearbeitet und gesichtet sind, wie Wulff es in seinem Beobachtungskreis tut.

Luise Holtei

Digitized by Google

ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER FRÜHMITTELALTERLICHEN ZUR ANTIKEN TERENZILLUSTRATION[1])

VON

OSKAR LENZ

Mit 8 Abbildungen

Die uns aus dem 9. bis 12. Jahrhundert erhaltenen illustrierten Terenzhandschriften lassen sich auf Grund der Illustration ohne weiteres in zwei Gruppen scheiden. Die eine umfaßt Handschriften, deren ganz zu Ende geführte Illustrationen, wenn auch in Technik und Stil je nach der Zeit ihrer Entstehung verschieden, doch im Inhaltlichen so gut wie vollständig miteinander übereinstimmen. Ihr gehören folgende Handschriften an: 1. Der in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Corvey entstandene codex Vaticanus 3868 [C.] Rom, 2. der im 9. Jahrhundert in Reims(?) entstandene codex Parisinus 7899 [P.] Paris, 3. der im 10. Jahrhundert wohl in Reims entstandene codex Ambrosianus H 75 inf. [F.] Mailand und 4. der im 12. Jahrhundert in England oder in Nordfrankreich entstandene codex Oxoniensis Auct. F. 2. 13. [O.] Oxford. Die ikonographische Übereinstimmung der Illustration dieser Handschriften ist, wie man schon zu Winckelmanns Zeiten erkannt hatte, offenbar auf ein gemeinsames und zwar antikes Vorbild zurückzuführen. Diese Gruppe hat deshalb, abgesehen davon, daß sie auch die philologisch bedeutenderen Handschriften umfaßt, das Hauptinteresse der Forschung auf sich gezogen und ihre Illustration wurde zunächst als ein mittelbar überliefertes antikes Denkmal behandelt, in dem die Rekonstruktion der ursprünglichen antiken Terenzillustration das Hauptproblem bildete.

Der zweiten Gruppe gehören dagegen Handschriften an, deren übrigens nie zu Ende geführte Illustrationen nicht nur in Technik und Stil sondern auch im Inhaltlichen von einander abweichen. Zu ihr zählen: 1. Der am Ende des 10. Jahrhunderts zu St. Omer entstandene codex Leidensis Lipsianus 26 [L.] Leyden, 2. der im 11. Jahrhundert in Angelsachsen entstandene codex Leidensis Vossianus 38 [N.] Leyden, 3. der um die Wende des 11.—12. Jahrhunderts in Nordfrankreich entstandene codex Vaticanus 3305 [S.] Rom. Diese zweite Gruppe fand zunächst viel weniger Beachtung.

[1]) Der vorliegende Aufsatz gibt einen Auszug aus den ersten zwei Kapiteln der im Jahre 1921 vorgelegten Münchener Dissertation des Verfassers „Die Geschichte der Terenzillustration. Eine Studie über die Wandlung der bildlichen Darstellung dramatischer Erzählung". Der beschränkte Raum hier erlaubt das Problem nur an einzelnen Beispielen zu erläutern. Es sei jedoch ausdrücklich bemerkt, daß die Beobachtungen und Schlüsse sich nicht nur auf solche, sondern auf die Gesamtheit der Illustrationen gründen. Das Abbildungsmaterial gibt fast vollständig die vorzügliche Publikation von E. Bethe Terentius Codex Ambrosianus H. 75 inf. Lugduni Batavorum 1903.

Digitized by Google

Über ihren mittelalterlichen Charakter schien man sich ohne weiteres im klaren zu sein; das Verhältnis zur antik-illustrierten Gruppe dachte man sich entweder so, daß sie überhaupt vollkommen davon unabhängig wäre [2]), oder daß ihre Illustration durch wiederholtes Kopieren allmählich einen andern Charakter erhalten habe [3]).

Die aus paläographischen wie aus stilistischen Merkmalen gewonnene Datierung der Handschriften ergibt nun aber die bemerkenswerte Tatsache, daß antike und mittelalterliche Illustrationsweise sowohl zeitlich nebeneinander hergehen — die jüngste Handschrift O ist ja „antik" illustriert — als auch landschaftlich nicht geschieden sind; beide Gruppen verteilen sich auf Frankreich und England; nur eine Handschrift C ist für Deutschland, keine aber für Italien gesichert. Die Annahme, die mittelalterliche Illustration habe sich allmählich aus der antiken entwickelt, ist also nicht ohne weiteres richtig.

Über den antiken Ursprung der einen Gruppe, wie über den mittelalterlichen Charakter der andern Gruppe, wird ja jeder, der mit antiker und mittelalterlicher Kunst nur einigermaßen vertraut ist, nicht im Zweifel sein; die antike Gewandung, die Masken verraten einerseits ebenso den Ursprung, wie andererseits die mittelalterliche Kleidung und Gerätschaften. Doch ist in diesen äußerlichen Verschiedenheiten der Unterschied zwischen beiden Illustrationsarten keineswegs erschöpft. Eine Analyse der Illustrationen wird eine ganz verschiedene Auffassung von der Aufgabe der Illustration und eine verschiedene Einstellung der Illustratoren dem Text gegenüber ergeben. Diese Auffassungen sollen hier in ihrer Gegensätzlichkeit einander gegenübergestellt werden; vielleicht lassen sich dann Schlüsse über die verschiedene Bild- und Illustrationsauffassung in der Antike und im Mittelalter überhaupt ziehen.

Aus der ikonographischen Übereinstimmung der antik illustrierten Handschriften, an den gleichen Stellen des Textes, nämlich zu Anfang eines jeden Auftritts, ein diesen illustrierendes Bild mit den gleichen Personen in gleicher Reihenfolge mit der gleichen Gebärdung, ist auch die Illustration des Archetyps ikonographisch einwandfrei zu rekonstruieren. Auch diese mußte eine eigentümliche Nebeneinanderreihung der Figuren und eine stark betonte Gebärdung zeigen. (Vgl. Abb. 1 bis 3.) Die Annahme, daß diese Eigenschaften auf einen Einfluß des Theaters zurückzuführen sind, liegt nahe, zumal ja in der Tracht der Personen, in ihrer Ausstattung mit Masken, in den eigentümlichen Türrahmen, die die Häuser vorstellen sollen, doch unfehlbar auf dasselbe Bezug genommen ist. Bei näherem Zusehen jedoch ergibt sich, daß diese Annahme falsch ist. Dagegen spricht allerdings nicht der Umstand, daß im P und F der natürliche Boden dargestellt zu sein scheint, denn es ist leicht einzusehen, daß der Archetyp keine Bodendarstellung hatte, da C und O keine haben und im P und F dieselbe verschieden ist; im P erscheint sie als durchlaufende Linie, im F dagegen sockelartig unter jeder Figur. Aber es zeigt sich bei genauer Beobachtung, daß die Zuordnung der Figuren zueinander in einzelnen aufeinander folgenden Szenen dem Bühnenbild nicht entsprechen kann, da die Personen und „Häuser" des öfteren ganz will-

[2]) A. Goldschmidt vgl. Bethe a. a. O. pag. 30 u. 33.
[3]) Bethe a. a. O. pag. 32 u. 33.

Digitized by Google

kürlich ihren Standpunkt wechseln [4]). Bei einer Betrachtung der Bilder in Verbindung mit dem Text ergibt sich vielmehr die zunächst überraschende Tatsache, daß in allen Bildern, ohne Rücksicht auf ihre Stellung in der vorausgegangenen Szene, die zuerst sprechende Person am weitesten links, also an erster Stelle, die zweite sprechende dann an zweiter Stelle, die dritte an dritter Stelle usw. erscheint. Diese von I. C. Watson [5]) gemachte Beobachtung läßt zunächst eine Abhängigkeit von den Szenenüberschriften vermuten, in denen die Namen der auftretenden Personen auch in gleicher Reihen-

Abb. 1. Codex Parisinus 7899 (P) Illustration zu Andria I 5.

folge gegeben sind und wo diese Anordnung aus Gründen der Übersichtlichkeit berechtigt erscheint. Doch hat schon Watson selbst die Priorität der Illustration vor den Szenenüberschriften nachgewiesen; es stammt also die Anordnung in den Szenenüberschriften aus der Illustration und nicht umgekehrt [6]). Wie kommt nun aber die Illustration zu dieser anscheinend schematischen Anordnung der Personen? Eine Überlegung zeigt, daß diese Anordnung in Wirklichkeit gar nicht so schematisch ist, sondern sich gleichsam ohne weiteres ergibt. Die in einer Szene zuerst redende Person leitet das Gespräch und die Handlung ein, die an zweiter Stelle redende nimmt sie auf und führt sie fort usw. Analog sehen wir nun im Bild links die Person, die die ersten Worte spricht und dann nach rechts hin die, die ihr erwidert und dann gegebenenfalls

[4]) Vergl. O. Engelhardt: Die Illustrationen der Terenzhandschriften. Diss. Jena 1905.

[5]) The relation of the scene-headings in manuscripts of Terence (Havard studies XIV. 1903).

[6]) Inzwischen hat sich auch Günther Jachmann in dem Baseler Rektoratsprogramm 1924: Die Geschichte des Terenztextes im Altertum, mit der antiken Terenzillustration ebenfalls vom philologischen Standpunkt aus beschäftigt. Auch er lehnt die frühere Meinung, daß die Illustration von der Bühnenanschauung ausgehe, ab und glaubt, daß die Illustration aus dem Text gezogen sei. Er steht jedoch in einem gewissen Gegensatz zu Watson, indem er annimmt, daß einerseits die Szeneneinteilung dem Illustrator schon vorlag, daß aber andererseits Szenentitel und dargestellte Personen deshalb nicht immer genau übereinstimmen, weil zuerst die Bilder keine beigeschriebenen Namen gehabt hätten, sondern diese erst später zugesetzt worden wären, daß also beide in der vorliegenden Fassung von verschiedenen Ausgaben herrührten.

Digitized by Google

eine dritte und vierte Person, wenn solche späterhin in das Gespräch und damit in die Handlung eingreifen. Das Bild versucht so die im Dialog sich ergebende Entwicklung der Szene auszudrücken, jeder Phase der Szene entspricht eine Person. Die Illustration ist demnach im engen Anschluß an den Text einer jeden Szene entstanden, auf das Theater dagegen ist nur in dem Accessorischen, in der Tracht, bei der Umgebung Bezug genommen. Gerade dabei fällt auf, wie sparsam der Illustrator in deren Ausgestaltung ist. Er gibt nur das Allernotwendigste, nämlich die die Häuser symbolisierenden Türrahmen und nur dann, wenn der Text es verlangt. Die Hauptsache ist ihm, die Worte und damit die Handlung des Textes auch im Bilde auszudrücken, offenbar keine leichte Aufgabe, denn in den Terenzischen Komödien liegt das Hauptgewicht in dem Dialog, weniger in sinnfälligen Handlungen. Kein Wunder, wenn so die Illustrationen in ihrer Folge zunächst bei dem Betrachter einen wenig abwechslungsreichen

Abb. 2. Codex Parisinus 7899 (P) Illustration zu Andria III 4.

Eindruck hervorrufen. Dies kommt nun allerdings auch davon her, daß wir nicht ohne weiteres mehr alle die Gesten deuten können, die zur Zeit der Entstehung der Illustration wohl allgemein verständlich waren. Immerhin, soviel ergibt sich bei einem genauen Betrachten der Bilder in Verbindung mit den Text, daß das Bild zumeist versucht, die Entwicklung der Szene, wie oben angedeutet, auszudrücken. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen. In Andria I 5 (Abb. 1) klagt zunächst Pamphilus über sein Schicksal — die Figur links mit der als Niedergeschlagenheit zu deutenden Geste — da bemerkt er Mysis, die zweite Person —; er teilt derselben den Grund seiner Traurigkeit mit; diese ist darüber entsetzt — sie breitet die Arme aus, macht sich aber gleich wieder auf den Weg — sie wendet sich nach rechts hin ab. In Andria III 4 fragt Davus den Simo, warum die Braut noch nicht geholt sei; dieser sieht darin eine Bestätigung, daß der Sinn des Pamphilus sich gewandelt hätte und wendet sich seinerseits an Chremes, ob dieser nun seine Tochter dem Pamphilus zur Frau geben wolle; Chremes endlich willigt ein. Diese Entwicklung der Szene in drei Phasen, nicht aber der Inhalt der einzelnen Reden findet im Bilde seinen Ausdruck. (Abb. 2.) Jeder Phase der Szene entspricht eine Figur im Bilde, links Davus aus dem Hause tretend

Digitized by Google

mit einer Sprechgeste, in der Mitte Simo sich daraufhin zu Chremes wendend, rechts dieser wieder zu Simo sprechend. Neben solchen die einzelnen Phasen der Szene durch die einzelnen Personen illustrierenden Bildern, die übrigens weitaus die Mehrzahl bilden, finden sich dann hie und da auch solche, die den Höhepunkt, den dramatischen Moment einer Szene im Bilde darzustellen versuchen. In Adelphen IV 2 ist Demea auf der Suche nach Ktesipho. Er wird dabei von Syrus zum Narren gehalten und während Ktesipho auf Syrus Geheiß ins Haus geht, in die Stadt in die Irre geschickt. Hier bezieht sich das Bild auf den Moment, wo Ktesipho eben verschwindet, während Syrus auf den Alten zugeht (Abb. 3). In Wirklichkeit bekommt natürlich Demea Ktesipho gar nicht zu Gesicht, das Bild gibt also nicht ohne weiteres eine Darstellung des Momentes in der Wirklichkeit. Die Tendenz des antiken Illustrators geht vielmehr ganz allgemein dahin, im engen Anschluß an den Text diesen trotz aller Schwierigkeiten

Abb. 3. Codex Parisinus 7899 (P) Illustration zu Adelphen IV 2.

im Bilde zu begleiten oder zu unterstreichen; also im Bilde den Ablauf oder das Hauptgeschehen einer Szene gleichsam nochmals vor die Augen des Beschauers bezw. Lesers treten zu lassen. Dabei geht er auf die bildlich ja leicht darzustellenden Nebenumstände, die Umgebung, Einzelheiten in der Tracht usw. fast gar nicht ein, um eben das Auge des Beschauers nicht an das Bleibende zu fesseln. Von dem Beschauer wird vielmehr ein transitorisches Betrachten des Bildes, gleichsam ein Ablesen von links nach rechts gefordert. Dieser Betrachtungsweise entspricht nun auch ganz der erwähnte formale Charakter jeder einzelnen Illustration, nämlich die Aneinanderreihung der Figuren in einer Fläche mit deutlichen, fast gleichmäßigen Abständen. Jegliche Überschneidung ist vermieden; Figur für Figur soll gesehen, damit Phase für Phase einer jeden Szene nochmals nachgelesen werden.

Ganz anders ist es bei den Illustrationen der mittelalterlichen Gruppe. Die Verfertiger derselben haben zwar offenbar die antike Illustration gekannt. Die Anregung, Terenz zu illustrieren, war eben durch die antik illustrierten Handschriften gegeben, denn auch hier war wenigstens beabsichtigt, das gleiche Illustrationsschema anzuwenden, zu Beginn einer jeden Szene ein diese illustrierendes Bild. Überdies zeigen manche

Digitized by Google

Bilder solche ikonographische Verwandtschaften, die sich nur aus einer unmittelbaren Kenntnis der antiken Illustration erklären lassen[7]). Der Grad der ikonographischen Abhängigkeit der einzelnen Illustrationen von der antiken Vorlage ist allerdings ein ganz verschiedener; während die des S zum Teil sich noch ziemlich eng an dieselbe halten, machen die des N sich fast gänzlich von ihr frei; die des L endlich nehmen eine Mittelstellung ein. Dennoch zeigen alle diese Illustrationen, sobald man sie wieder analysiert, unter sich gemeinsame Züge, die das antike Vorbild nicht hat, und die dann eben ihren mittelalterlichen Charakter bedingen. Natürlich ist dieser in dem vom antiken Vorbild am weitesten sich entfernenden N auch am klarsten ausgeprägt. Nicht der äußerliche Umstand, daß die antiken Masken in den Illustrationen der zweiten

Abb. 4. Codex Leidensis Vossianus 38 (N) Illustration zu Andria II 5.

Gruppe fehlen und wir in ihnen eine mittelalterliche Gewandung und Barttracht finden, bedingt allein den neuen Charakter der Illustration, sondern die Tatsache, daß nun offenbar mit gewisser Absicht auf die Tracht eingegangen wird. Besonders im N wird das Kostüm ausführlich in allen Einzelheiten geschildert; die Technik der Miniaturmalerei erlaubt hier Farbe und Musterung der Gewänder zu geben. Dann sehen wir in allen Handschriften mit mittelalterlicher Illustration Attribute, d. h. besondere Kennzeichen, die den Charakter der einzelnen Figuren veranschaulichen sollen, verwendet. Die Greise sind so zumeist durch Bärte und Stäbe charakterisiert (L und N). Ab und zu ist auf das besondere Gehaben von solchen alten und würdigen Personen eingegangen; sie haben auf einem Stuhl Platz genommen, von wo sie ihre Anordnungen treffen (N Andria I 1) oder wo sie für sich nachsinnen (N Andria I 2). Auch die Stellungen und Gebärden der anderen Personen variieren viel mehr als in der antiken Illustration. Der lose Sklave wirft sich auf den Bauch, wenn er mit seinem jungen Herrn spricht (N Andria III 5), er duckt sich hinter einen Erdhügel, wenn er ein Gespräch belauscht (N Andria II 5, vgl. Abb. 4), er hält die Hand vor den Mund, wenn er seinem Schutzbefohlenen einflüstert, ohne daß es der gestrenge Vater merken soll. (Ebendort, vgl. Abb. 4.) Solche Züge zeigen doch, daß der Illustrator sich nicht nur in die betref-

[7]) Vgl. Bethe a. a. O. pag. 30—33. Damit ist wohl Goldschmidts Annahme einer vollständigen Unabhängigkeit von der antik illustrierten Gruppe hinfällig.

Digitized by Google

Abb. 5. Codex Vaticanus 3305 (S) Illustration zu Andria III 4.

fende Situation sondern auch in den Charakter der einzelnen Personen überhaupt hineingelebt hat; er will sie durch ihre Ausstattung und durch ihr besonderes Verhalten charakterisieren, während der antike Illustrator lediglich die Handlung gab und die Charakterisierung der Personen dem Symbol der Maske, wenn man so sagen darf, überließ. Ein weiteres auffallendes Merkmal der mittelalterlichen Illustrationsgruppe ist sodann das Eingehen auf die Umgebung. In der antiken Illustration sind die Häuser, wie gesagt, auch gleichsam symbolisch durch Türrahmen angedeutet, und zwar immer nur da, wo es der Text erfordert. Im N werden sie aber, wo immer es geht, ausführlich geschildert. Es werden, natürlich in mittelalterlicher, von jeder Proportion absehender Weise, alle Einzelheiten, Dächer, Türme, Kamine, Treppen, Vorbauten, Fenster usw. gegeben, lauter Dinge, von denen der Text nicht spricht, in denen aber die Phantasie des Illustrators allem Anscheine nach mit besonderer Freude in immer neuen Erfindungen sich ergeht. Ist einmal im Texte von einer Küche die Rede, so schildert der Illustrator des S sie in allen Einzelheiten (Andria I 1 und 2), ohne daß dieses für die Komödie selbst von besonderem Belang wäre. Diese Freude an der

Abb. 6. Codex Leidensis Vossianus 38 (N) Illustration zu Andria III 4.

Digitized by Google

Darstellung solcher Nebenumstände geht sogar so weit, daß wir sie auch da finden, wo der Text überhaupt keinen Anlaß dazu gibt. (S Andria III 4 , Abb. 5.) Auch die in der Komödie nur erwähnten Ereignisse, die sich nicht auf der Bühne, sondern hinter der Szene abspielen, stellen die mittelalterlichen Illustratoren im Gegensatz zum antiken Illustrator dar[8]). Gerade wie sie gern einzelne Worte aufgreifen, die etwas Anschauliches geben, um dasselbe dann im Bilde darzustellen, z. B. den Sternenhimmel, nach dem Davus bei den Worten iam advesperascit deutet (N Andria III 4, Abb. 6), so freuen sie sich, diese hinter der Szene sich abspielenden Situationen auszumalen. Als Beispiel seien hier die Illustrationen zu Andria I 4 im L und N angeführt. Der Text dieser Szene gibt die Worte der Magd Mysis auf dem Wege zur Hebamme, die sie zu ihrer Herrin holt. Entsprechend bringt die antike Illustration und die von ihr noch

Abb. 7. Codex Leidensis Lipsianus 26 (L) Illustration zu Andria I 4.

ganz abhängige im S, Mysis und ihre Mitmagd Archylis, an die Mysis noch die ersten Worte im Weggehen richtet. L gibt zu den beiden auch die im Bette liegende Wöchnerin (Abb. 7.), N dann überdies noch den Raum, in dem diese liegt, und zwei weitere Dienerinnen. (Abb. 8.) Gerade dieses Bild scheint mir für die Auffassung des mittelalterlichen Illustrators besonders charakteristisch. Wie Glycerium hier auf der Seite liegt, den Kopf in die Linke stützt, die Rechte auf den Leib preßt, wie in der Haltung der Mysis sich Eile ausdrückt, wie dagegen die Geste der Archylis etwas Beschwichtigendes hat, wie in den Blicken der beiden anderen Dienerinnen, von denen nur die Köpfe sichtbar werden, etwas Gespanntes und Gedrückt-Stilles liegt, so ist hier ein Stimmungsbild von der nervösen und doch stillen Geschäftigkeit und der dumpfen Spannung in der Wochenstube bei Erwartung der Geburt gegeben.

Der Meister des N erscheint so, wie schon bemerkt, als der ausgeprägteste Vertreter der mittelalterlichen Illustrationsweise. Statt dem Eingehen auf die Entwicklung der Handlung oder dem Betonen einzelner Höhepunkte derselben in jeder Szene, statt der Klarheit der Anordnung der Figuren in der Fläche, statt der vollkommenen Vernachlässigung der ganzen nicht unbedingt notwendigen Umgebung in der antiken

[8]) Dies ist übrigens ebenso wie die Darstellung der natürlichen Umgebung und der Wechsel derselben ein deutliches Zeichen, daß im L und N nicht mehr auf das Theater Bezug genommen ist.

Digitized by Google

Illustration, findet sich bei ihm ein Eingehen auf das Bleibende, ein Schildern des Zuständlichen, ein Verweilen bei den Dingen, eine Wiedergabe der äußeren Umgebung wie der Stimmung der Personen, ein Bedürfnis zu schmücken und auszumalen und die Einzelheiten zu verdeutlichen, das zu einem Unabhängigmachen des Bildes vom Text, zu einer Verselbständigung der Illustration führt. Der Illustrator des N erzählt mehr und gibt schließlich auch mehr als der Text selbst. Er schafft Bilder, die das Auge zum Verweilen auffordern, um schließlich immer wieder etwas Neues, eine neue Beziehung in ihnen entdecken zu lassen. (Vergl. Abb. 4. 6. 8.) Seine Bilder setzen also bei dem Betrachter eine kontemplative Betrachtungsweise voraus, während wir

Abb. 8. Codex Leidensis Vossianus 38 (N) Illustration zu Andria I 4.

es als eine Eigenart der antiken Illustration gerade erkannt haben, daß sie den Betrachter zu einem Ablesen des Bildes auffordert.

Während der Meister des L eine ähnliche, allerdings nicht so ausgeprägte Auffassung von der Illustration zeigt wie der des N, verraten die Illustrationen des S wieder eine andere. Stark von der antiken Illustration beeinflußt, jedoch nicht in dem Sinne, daß er die antike Illustrationsauffassung in ihrem engen Anschluß an den Text zeigt, geht das Bestreben des Illustrators vielmehr dahin, grotesk bewegte Figuren zu geben, offenbar angeregt sowohl durch die lebhaften Gebärden in der antiken Illustration als auch durch die mittelalterlichen Gaukler. (Vergl. Abb. 5.) Die Beziehung zum Theater ist hier also im Gegensatz zu den anderen mittelalterlichen Illustrationen vorhanden, dagegen ist der Text vom Illustrator offenbar ganz vernachlässigt, ja vielleicht gar nicht verstanden worden.

Diese dem antiken Illustrationsprinzip entgegengesetzten Absichten der mittelalterlichen Illustratoren sprechen gegen die Auffassung, daß ihre Illustration gleichsam zufällig durch wiederholtes Kopieren und allmähliche Hinzufügung von Einzelheiten aus der antiken entstanden sei. Sie haben vielmehr von der antiken Illustration wohl Kenntnis gehabt, aber bewußt etwas Neues, Anderes als diese geschaffen. Diese Annahme erscheint ganz folgerichtig, wenn man bedenkt, daß die antike Illustrationsweise doch etwas Künstliches, Gezwungenes darstellt, während die mittelalterliche

Digitized by Google

Illustrationsweise, wie sie uns im N ausgeprägt entgegentritt, uns natürlich und dem Charakter der bildlich darstellenden Kunst angepaßt erscheint. Dennoch ist es vielleicht falsch anzunehmen, daß die antike Terenzillustration einer ganz willkürlichen Absicht entsprungen sei, denn es scheint, als ob in antiken bildlichen Darstellungen gerade in ihrer Entwicklung gegebene Handlungen öfters wiederkehren. In diesem Zusammenhange sei an Wickhoffs Begriffe von der komplettierenden, distingierenden und kontinuierenden Darstellungsweise erinnert[9]). Zudem sei auf die Illustrationen der Psychomachie des Prudentius hingewiesen, wo sich auch zwei Gruppen in ähnlicher Weise wie in der Terenzillustration unterscheiden lassen[10]). Es ist also der besondere Charakter der antiken Terenzillustration wohl auch in der Auffassung der späten Antike von der bildlichen Darstellung von Ereignissen überhaupt begründet. Die Erzählungsweise, die die folgerichtige Entwicklung des Geschehens betont, die Nebenumstände, den äußeren Rahmen, in dem sich dies Geschehen abspielt, dabei jedoch vernachlässigt, wird in der Worterzählung als die dramatische bezeichnet; analog dürfen wir vielleicht auch die bildliche Darstellung des erzählten Geschehens in der antiken Terenzillustration als eine dramatische bezeichnen. Für die mittelalterliche Illustration des L und besonders des N, die das Zuständliche schildert und die Nebenumstände ausmalt, würde sich dann entsprechend die Bezeichnung episch ergeben. Allerdings besagt dieser den Begriffen der Literaturgeschichte entlehnte Name nicht, daß diese Illustrationsweise gerade der bildlich darstellenden Kunst besonders angepaßt ist, und so mag die Bezeichnung schildernde Illustrationsweise, als Gegensatz zum Begriff der dramatischen vorgezogen werden.

Gerade aus dem Grunde, daß die schildernde Illustrationsweise dem Wesen der bildlich darstellenden Kunst besonders entspricht, erscheint es natürlich, daß sie in den illustrierten Terenzhandschriften des späten Mittelalters, insbesondere in dem schönen Térence des Ducs (Paris, Arsenalbibliothek[11]) wieder ausgeprägt auftritt, ferner in den Holzschnitten des Ulmer Eunuch von 1486 und der Straßburger Grüningerausgaben von 1496—1499 und in den Basler Holzstockzeichnungen[12]), obwohl, was ausdrücklich betont sei, alle diese Illustrationen, die antike Terenzillustration, nicht die mittelalterliche, wenn auch nicht als Vorlage, so doch als Grundlage und Anregung hatten. Oder entspricht etwa dies Ausmalen, dies Eingehen auf die Einzelheiten gerade der nordischen Illustrationsauffassung?

Zum Schluß sei nun aber die Frage aufgeworfen, warum wurde zu der Zeit, als eine neue Terenzillustration entstand, im 9. bis 12. Jahrhundert, noch daneben die antike so getreu kopiert. Ist dies nur auf ein antiquarisches Interesse zurückzuführen, daß man die ehrwürdigen alten Bücher gleichsam reproduzieren wollte, oder spielt ein archäologisches, etwa das an einem Dokument antiken Theaterwesens mit?

---

[9]) Die Wiener Genesis. Beilage zum 15. u. 16. Band des Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Wien 1895.

[10]) Vgl. R. Stettiner, Die Illustrierten Prudentius-Handschriften. Textb. Berlin 1895. Tafelb. Berlin 1905.

[11]) Vgl. H. Martin, Le Térence des Ducs. Paris 1907.

[12]) Vgl. D. Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel. München u. Leipzig 1892 und E. Roemer im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XLVII u. XLVIII, 1926 u. 1927.

Digitized by Google

Gegen die erste Auffassung spricht, daß die antike Technik, vielleicht mit Ausnahme des C, nachzuahmen nicht einmal versucht wurde, gegen die zweite, daß gerade in den archäologisch interessanten Einzelheiten, wie Tracht, die Kopisten offenbar nicht immer genau sind. Es scheint mir vielmehr, daß die dramatische Illustrationsweise auch als solche noch Verständnis und Gefallen fand; zum wenigsten gibt der Illustrator des P in seiner flotten Zeichnungsweise die Gebärden besonders ausdrucksvoll, was ausgeschlossen wäre, wenn er den Sinn der Darstellung nicht auch erfaßt hätte. Dies, wie ja auch die Neugestaltung der Terenzillustration, ist mit ein Zeichen, daß damals die Antike nicht tot war, sondern daß man zu ihr wenigstens in gewissen Kreisen noch in einem lebendigen Verhältnis stand. Und so tut auch die Beschäftigung mit der frühmittelalterlichen Terenzillustration die Falschheit der immer noch nicht ganz überwundenen Vorstellung von dem dunklen, die antike Kultur vollständig vergessenden oder gar unterdrückenden Mittelalter dar.

KUNSTPFLEGE UND KUNSTBESITZ DER FAMILIE BORGHESE

VON

FRIED. NOACK

Der vorliegende Aufsatz kann nicht den Anspruch erheben, den Gegenstand zu erschöpfen; er soll nur ein Gerüst des Wesentlichen bieten und einzelne Bausteine aus ungedruckten und entlegenen Quellen, die mir zugänglich waren, zu einer künftigen umfassenden Geschichte des borghesischen Kunstmäzenatentums beibringen. Für eine abschließende Darstellung wäre vor allen Dingen eine gründliche Durcharbeitung des gesamten Archivs des Hauses notwendig, sowohl der in das Vatikanische Archiv übergegangenen, wie der im Familienbesitz verbliebenen Bestände. Von den ersteren habe ich einen allerdings nur kleinen Teil durchsehen können. Die von mir benutzten Quellen stelle ich am Schlusse zusammen.

Wer nicht die Ortsgeschichte von Rom und Siena kennt, ist zu der irrigen Annahme geneigt, daß die Familie Borghese erst durch Paul V. auf dem üblichen Wege des Nepotismus aus dem Dunkel hervorgehoben und zu Ansehen und Bedeutung gelangt sei. Wohl ist der weltgeschichtliche Glanz des Hauses an das Pontifikat Camillo Borgheses geknüpft, aber dessen Vorfahren zählten doch schon seit drei Jahrhunderten in Toskana und dem Kirchenstaat zu den hervorragenden Geschlechtern. So ist ein Austino Borghese als Anhänger der kaiserlichen Partei in Siena von Kaiser Sigismund 1433 zum Ritter geschlagen worden und erhielt den Adler im Wappen; ein Pietro Borghese bekleidete am Anfang des 16. Jahrhunderts unter drei Päpsten die Würde eines Senators von Rom; die endgültige Niederlassung eines Zweigs der Familie auf den Sieben Hügeln erfolgte im Zusammenhang mit dem Untergang der Freiheit Sienas

Digitized by Google

gegen die Mitte desselben Jahrhunderts, indem Pauls V. Vater, der Rechtsgelehrte Marcantonio Borghese, seinen Wohnsitz in Rom nahm und von Julius III. zum Avvocato Consistoriale ernannt wurde. Dieses Amt hat er bis zu seinem um 1590 erfolgten Tode mit solchem Erfolg verwaltet, daß er als eine Leuchte des juristischen Beamtenstandes der Kurie weit über die Grenzen des Kirchenstaats hinaus bekannt war und sein rechtliches Gutachten auch von fremden Regierungen erbeten wurde [1]). Seine gesellschaftliche Stellung in der päpstlichen Hauptstadt wird dadurch gekennzeichnet, daß er in zweiter Ehe die Tochter einer alten römischen Adelsfamilie, Flaminia Astalli, heimführen konnte, und daß seine Tochter Ortensia den Duca Francesco Caffarelli heiratete, einen Sprößling der alten Ghibellinenfamilie, die von Kaiser Karl V. mit dem Grundstück auf dem Kapitol beschenkt worden war, wo sie den später vom Deutschen Reich erworbenen Palast erbaut hatte. Dem persönlichen Ansehen Marcantonios entsprach sein Besitzstand: außer dem von ihm selber bewohnten Haus in Via dell'Orso besaß er ein zweites in Via delle Botteghe Oscure, Weingelände in Frascati, Grundstücke in und bei Rom und war reich genug, um für seinen ältesten Sohn Girolamo die Stelle eines Auditors der päpstlichen Kammer um 70 000 Scudi erkaufen zu können [2]). Auf Grund dieser Tatsachen darf man mit Bestimmtheit annehmen, daß er zu einer Zeit, als die Kunstpflege und das Sammeln von Werken alter und neuer Kunst zum guten Ton in der römischen Gesellschaft gehörte, keine Ausnahme von diesem Brauch machte, und daß Paul V. schon im Vaterhaus die Freude am künstlerisch Schönen erworben hat, sowie daß manches wertvolle Stück des borghesischen Kunstbesitzes bereits vor dem Pontifikat in dem Hause am Orso vorhanden gewesen ist. Über das Verhältnis des Avvocato Consistoriale Marcantonio, der die Blütezeit der Hochrenaissance in Rom noch miterlebt hat, zu Kunst und Künstlern sind zwei Tatsachen überliefert. Mit dem Bildhauer Maino Mistorgi aus Mailand stand er in freundschaftlichen Beziehungen, ist von demselben zum Erben eingesetzt worden und hat ihm 1566 in der Kirche S. Giacomo Scossacavalli ein Grabdenkmal gestiftet [3]). Es mögen auch Kunstwerke aus Mistorgis Nachlaß in den Besitz der Borghese gelangt sein. Als der Sohn Girolamo 1578 gestorben war, erwarb Marcantonio für ihn eine Grabkapelle in der Kirche S. Trinita dei Monti, wo er selbst einige Jahre später beigesetzt wurde, und ließ dieselbe mit einem Altarbild des Gekreuzigten und mit Fresken aus der Passionsgeschichte ausmalen. Cesare Nebbia aus Orvieto, der unter Sixtus V. jahrelang in den päpstlichen Palästen gearbeitet hat, hat hier wohl seine erste größere Leistung in Rom vollbracht. Von dieser Kapelle sagt Totti 1638 in seinem Ritratto di Roma: „In particolare vi é la bella capella dei Signori Borghese ed é molto frequentata" [4]). So hat die Familie für eine ihrem Ansehen und Wohlstand gemäße Geltendmachung durch die Künste schon Sorge getragen, bevor noch mit der Erhebung Camillos auf den Stuhl Petri der historische

[1]) Über die Vorfahren Pauls V., insbesondere seinen Vater Marcantonio siehe A. von Reumont, Gesch. d. Stadt Rom, III, B, 615. — Vicchi, 81 ff., 95, 99. — Bzovio 1 ff. — D'Ossat, Lettres, II, 131. — Vat. Lat. 7964, I, fol. 4.

[2]) Über den Besitzstand der Familie: Vicchi, 65, 89 f., 129. — Tomassetti, IV, 67.

[3]) Die Inschrift des Denkmals bei Forcella, VI, 287.

[4]) Vicchi, 90. — Titi, 400. — Totti, 338. — Felini, 65. — Armellini, 341.

Digitized by Google

Glanz des Hauses und sein Mäzenatentum im großen Stil anhub. Bis zum Regierungsantritt Pauls V. scheint die Wohnung der Familie unverändert das Vaterhaus in Via dell' Orso gewesen zu sein; Briefe mit dieser Anschrift sind noch bis zum Jahre 1579 erhalten. 5). Doch hat Camillo schon als Kardinal daran gedacht, eine seiner Würde zukommende vornehmere Behausung zu beschaffen.

Der am 17. Oktober 1552 aus der zweiten Ehe Marcantonios geborene Sohn Camillo erhielt von Clemens VIII. am 15. Juni 1596 den Purpur, als er von der Nuntiatur in Madrid zurückgekehrt war, und wurde Generalvikar der römischen Kirche. Wie er in dieser Stellung seine Aufmerksamkeit den Künsten zugewandt hat, wird dadurch bezeugt, daß er am 30. Januar 1600 von der Künstlerbruderschaft der Virtuosi al Panteon zu deren Protektor erkoren wurde und am 13. November 1603 ein Edikt erließ, wodurch die Anbringung von Malerei und anderem künstlerischem Schmuck in Kirchen, Kapellen und an öffentlichen Muttergottesbildern von der vorherigen Prüfung und Genehmigung durch das Generalvikariat abhängig gemacht wurde 6). Als Kardinal Dezza gestorben war, der im Campo Marzio um 1590 begonnen hatte, durch Martino Lunghi d. Ä. einen stattlichen Palast zu erbauen, kaufte Kardinal Camillo Borghese am 14. Februar 1605 von den Erben das unfertige Gebäude, um es für den eigenen Gebrauch vollenden zu lassen. Das war der erste Schritt zu der großartigen Bautätigkeit des nachmaligen Papstes. Ein Vierteljahr nach dieser Erwerbung, am 16. Mai 1605, wurde Camillo Borghese auf den päpstlichen Stuhl erhoben. Durch dieses Ereignis erhielt der kaum erst angekaufte Palast im Campo Marzio eine andere Bestimmung, da es sich für den Papst Paul V., dem die Paläste bei S. Peter, S. Giovanni und auf dem Monte Cavallo zur Verfügung standen, nicht mehr um eine Wohnung zum eigenen Gebrauch handeln konnte. Der Palast wurde für die Nepoten bestimmt; den Brüdern des Papstes, Giovanni Battista, der zum Feldherrn der Kirche, und Francesco, der zum Befehlshaber der Galeren ernannt wurde, zahlte der Geheimschatzmeister im Dezember 1605, nachdem die Erben Dezza den Rest von 36 000 Scudi erhalten hatten, vorläufig 900 Scudi aus, um durch Flaminio Ponzio den Bau weiterführen zu lassen. Doch wenden wir uns, ehe wir die Privatbauten des Borghesepapstes und seiner Angehörigen betrachten, den öffentlichen Bauunternehmungen dieses Pontifikats, kirchlichen wie weltlichen zu. Unzertrennlich von dem Bauherrn und Auftraggeber Paul V. ist sein Kardinalnepot, der auch in allen Regierungsgeschäften, kirchlichen wie politischen, seine rechte Hand und sein alter Ego gewesen ist, Scipione Caffarelli-Borghese. Derselbe war noch nicht 30 Jahre alt, als der Oheim den päpstlichen Stuhl bestieg; 1576 als Sohn der Ortensia Borghese und des Francesco Caffarelli geboren, wurde er schon zwei Monate nach der Papstwahl mit dem Purpur geschmückt, nahm endgültig den Familiennamen seiner Mutter an und wurde mit kirchlichen Würden und Pfründen überhäuft. Sein Anteil an der Kunstpflege im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ist so stark, daß die Überlieferung seinen Namen fast mit größerer Auszeichnung nennt, als den des Papstes selbst.

5) Briefe an Marcantonio aus den Jahren 1556 und 1565 und an seinen Sohn Francesco aus 1579 im Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie II, 442 B.

6) Orbaan im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXVII, 33 ff.

Digitized by Google

Der Antrieb, den Sixtus V. der baulichen Entwicklung der Stadt gegeben hatte, wirkte noch lange nach. Ciaconio hat in seiner Lebensbeschreibung der Päpste für Paul V. den Beinamen des Ädificator Maximus geprägt, und Kardinal Guido Bentivoglio hat, als er nach elfjähriger Abwesenheit während dieses Pontifikats an den Tiber zurückkehrte, an einen Freund geschrieben: „Ich habe Rom fast nicht wiedererkannt, so verändert fand ich die Stadt mit Gebäuden und Straßen." Johann Heinrich von Pflaumern, der 1607 und 1625 Rom besucht hat, erklärt in der zweiten Ausgabe seines Mercurius Italicus, er habe bei seinem zweiten Besuch die Stadt mit vielen herrlichen Gebäuden vermehrt gefunden, verweilt eingehend bei den borghesischen Neubauten und erklärt, damit seien selbst die antiken Bauten der Römer übertroffen worden [8]). Neun Architekten waren im Dienst der Borghese an dieser Umgestaltung des Stadtbildes tätig, der Löwenanteil fiel an Nichtrömer. Der Mailänder Flaminio Ponzio, der bis zu seinem Tod als Hofarchitekt (Architetto di Palazzo) ein Monatsgehalt von 30 Scudi bezogen hat; sein Schüler, Gehilfe und Nachfolger im Hofarchitektenamt, auch Architekt der päpstlichen Fontänen Johann van Santen (Vasanzio) aus Utrecht, ursprünglich Kunsttischler (Ebanista) mit Werkstatt in Via Giulia, seit der Regierungszeit des Papstes Grogor XIII. in Rom ansässig; Carlo Maderno aus Bissone, ein Neffe Domenico Fontanas; Giovanni Fontana aus Melide bei Como von Clemens VIII. zum Architekten der Peterskirche ernannt, später auch Hofarchitekt; Giovanni Battista Soria, Zimmermann des Konklaves 1621; Girolamo Rainaldi; Martino Longhi d. J., Enkel des gleichnamigen aus Mailand stammenden Architekten, 1630; Antonio de Battistis; Giovanni Antonio de Pomis, Vermesser der päpstlichen Kammer.

Die bedeutendste Aufgabe auf dem Gebiet des Kirchenbaues war die Vollendung der Peterskirche, nachdem im Mai 1590 der Schlußstein in die Kuppel Michelangelos eingefügt worden war. Der herrliche Grundgedanke dieses Meisters, der Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes,wurde jetzt endgültig verlassen und den Zwecken einer großen festlichen Repräsentation geopfert. Paul V. hieß sogleich im ersten Jahre seiner Regierung den Entwurf Carlo Madernos gut, der mit dem Bau eines Langhauses die Verlängerung der Basilika um 50 Meter vorsah, und bereits am 7. Februar 1606 begann der Abbruch der alten Peterskirche, um den Raum für den Neubau freizulegen. Im folgenden Jahre wurde die neue Fassade in Angriff genommen und so rasch gefördert, daß nach fünf Jahren die mächtige Front nach dem Petersplatz fertig stand, an der ein Relief des Ambrogio Buonvicino die Übergabe des Schlüsselamts an Petrus darstellt und eine Rieseninschrift den Ruhm des päpstlichen Bauherrn verkündet. Zugleich wurde an der Ausschmückung der Kuppel im Innern mit Mosaiken und an der Herstellung der sieben priveligierten Altäre gearbeitet. Nach Entwürfen des Cavaliere d'Arpino führte Marcello Provenzale aus Cento, der auch das alte Mosaik der Navicella über dem Eingang restauriert hat, mit Hilfe der Maler

---

7) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 60. — Libro del Tesoriere Segreto 1605—06 im röm. Staatsarchiv, S. 17.

8) Guido Bentivoglio, Lettere 1755, 72 f. — Pflaumern 1649, 378. — Zusammenstellung der Bauten Pauls V. bei Bzovio und Baglione 94 ff.

Digitized by Google

Rossetti und Semprevivo die Kuppelfresken aus. Bis 1610 waren die sieben Altäre mit ihren Gemälden vollendet; in der Capella Gregoriana wurde das ältere Bild der Eremiten Paulus und Antonius aufgestellt, für die Clementina malte Cristoforo Roncalli aus Pomarancie die Bestrafung des Ananias und der Saphira, die Kreuzigung Petri wurde von Domenico Cresti aus Passignano gemalt, der Fall des Magiers Simon von Giovanni Francesco Vanni aus Siena, die Heilung des Lahmen durch Petrus von Ludovico Cardi aus Cigoli, die Auferweckung der Tabira von Giovanni Baglione, endlich der Heiland und Petrus auf dem Meer von Bernardo Castello aus Albaro [9]).

Während Maderno, von dem im Innern der Peterskirche die Konfession vor dem Grab des Apostels herrührt, mit diesem Bau beschäftigt war, leitete Flaminio Ponzio die Neubauten in S. Maria Maggiore, nämlich die Anlage der prächtigen Kapelle, die zunächst das Grabdenkmal Clemens VIII. aufnehmen sollte, dem Camillo Borghese den Kardinalshut verdankte, um dann durch Bulle vom 28. Oktober 1615 zur Familiengruft Pauls V. und der Seinen bestimmt zu werden. Die Ausgaben der päpstlichen Kammer für diesen 1611 vollendeten Kapellenbau beginnen schon im August 1605. Um die Kosten für die hier entfaltete künstlerische Pracht zu decken, hob der Papst die Collegiata von S. Lorenzo in Lucina auf und wies deren Einkünfte jenem Zwecke zu. Als besonders verehrungswürdiges Devotionsbild für den Altar der Capella Paolina (oder Borghese) wählte der Papst das dem Evangelisten Lukas zugeschriebene Bildnis der Muttergottes und brachte es selbst in feierlicher Prozession am 27. Januar 1613 dahin [10]). An der künstlerischen Ausschmückung der Kapelle waren zehn Bildhauer beteiligt: Pietro Bernini, der am Grabmal Clemens VIII. das Relief von dessen Krönung und vier Marmorfiguren angefertigt hat, Ambrogio Buonvicino, von dem die Figur des hl. Josef, die Eroberung von Ferrara am Grabmal Clemens VIII. und die Befestigung dieser Stadt als Relief am Grabmal Pauls V., sowie mehrere Engel als Wappenhalter sind; Ippolito Buzio aus Vigiù hat am Grabmal Pauls die Reliefs der Krönung dieses Papstes und des von ihm vermittelten Friedens zwischen Spanien und Savoyen gemacht, Niccoló Cordier „Franciosino" ist der Urheber der vier Statuen Davids, Arons und der hl. Bernhard und Dionys; von Silla Longhi aus Vigiù stammen die Statuen der beiden Päpste; Stefano Maderno aus Palestrina hat die Reliefs der Gründung der Kirche „ad nives" durch Papst Liberius und der päpstlichen Hilfeleistung im Türkenkrieg nebst einigen Engelsfiguren ausgeführt; Camillo Mariani aus Vicenza hat außer einigen Engelsfiguren die Statue des Evangelisten Johannes am Hauptaltar gemacht; von Francesco Mocchi aus Montevarchi, dem Künstler der Veronikastatue in S. Pietro, ist das Relief der Einnahme

[9]) Provenzale gehörte zur Dienerschaft (famiglia) des Hauses Borghese und wohnte daselbst; er hat auch ein Bildnis des Papstes in Mosaik und andere derartige kleinere Arbeiten für die Familie ausgeführt. Siehe Felini 11 f. — Titi, 9. — Manilli 111, 113. — Roisecco 1745, I, 44, 52, 59. — Baglione 349 f. — Pistolesi, 368, 565, 571, 576, 583. — Arch. S. Luca, Bd. LXXII, 32, CLXVI, 68.

[10]) Über den Bau der Kapelle in S. Maria Maggiore: Felini, 70. — Pflaumen 405 ff. — Armellini, 233. — Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie II, 27—28, fol. 94 und Serie IV, 232. — Das Datum der feierlichen Überführung des Marienbildes bei Aschhausen, 119 und Panciroli, 257. Bzovio gibt S. 16 irrig das Jahr 1623 an, als Paul V. bereits gestorben war.

Digitized by Google

von Gran durch die Kaiserlichen im Türkenkrieg 1595; Cristoforo Stati aus Bracciano hat das Relief der japanischen Gesandtschaft an Paul V. angefertigt und endlich Antonio Parraca aus Valsoldo, hat die Reliefs der beiden Heiligsprechungen gemacht. Ein offenbar an den Papst gerichteter handschriftlicher Bericht über die plastischen Arbeiten in der Kapelle nennt die wesentlichen Stücke wie folgt:

„Nomi dei scultori delle statue di S. Maria Maggiore. David, Aron, S. Bernardo e S. Dionisio sono opere del Franciosino, S. Giovanni del Vicentino, S. Giuseppe del Ambroscino, le due statue delli Papi del Silla, l'Incoronatione della Santita Vostra del Butio, la Canonizatione del Valsoldo, l'Imbasciaria del Braccianese, il Soccorso dell'Imperatore del Maderno, la Fortificazione di Ferrara del' Ambroscino, l'Incoronatione di Papa Clemente del Bernino, la Pace del Butio, la Canonizatione del Valsoldo, la Ricuperatione di Ferrara del' Ambroscino, la Presa di Strigonia del Mocchi."

Der malerische Schmuck der Kapelle wurde nach einem handschriftlich erhaltenen Plan folgendermaßen ausgeführt [11]):

„Soggetti delle pitture della Cappella Borghese in S. Maria Maggiore. Al Sig. Civoli: Nella cupola si dipingerá la Visione del' Apocalipsi cap. 12. cioé una donna vestita di sole, sotto i piedi la luna, intorno al capo una corona de dodici stelle, incontro S. Michele arcangelo in forma di combattente, incontro le tre Hierarchie distinte ciascuna in tre ordini, sotto abasso esca un serpente con la testa schiacciata, come al capitolo III del Genesi, intorno i dodici apostoli. Nell' Arcone dell' Altar maggiore, nel tondo si dipinga S. Luca che più ampiamente et particolarmente scrive nella Madonna e si dipinga in atto di scrivere. — Al Sig. Cavalier Giuseppe: Nei quadrangoli, in uno SS. Ignatio et Teofilo Patriarchi Antiocheni, nell' altro SS. Ireneo et Cipriano; nel sordino si dipinga S. Giovanni Evangelista che di ordine della Madonna dia a S. Gregorio Thaumaturga una formula delle Fede. Nei quattro cantoni sotto la cupola van dipinti i quattro Propheti maggiori cioé Isaia, Hieremia, Ezechiel, Daniel. — Al Sig. Guidi: Nell' Arcone a man destra nel corno dell' Evangelio, nel tondo Christo adirato che mostri volere fulminare il mondo, nell' uno dei quadrangoli S. Domenico con altri suoi supplicanti, nell'altro S. Francesco nel medesimo modo; nell' uno dei sordini sará Narses che secondo era consigliato dalla Vergine vince Totila, nell' altro Heraclio vincitore che dia il Re ai Persiani vinti, nell' arcone al corno dell' Epistola in mezzo dela cappella: nel tondo in cima sará dipinto lo Spirito Santo, nei quadrangoli in uno saran dipinte due Imperatrici l'una dell' Oriente S. Pulcheria, l'altra dell' Occidente S. Chonegonda che conservorno verginitá in matrimonio; nell' altra saran dipinte Radegunde Regina de' Franci et Eldruda de' Angli che renunciando a Regni che possedevano

[11]) Die Künstler der Kapelle: Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie II, 27—28, fol. 115 und Serie IV, 232, fol. 23 ff. — Totti, 489 ff. — Titi, 267 ff. — Roisecco 1739, 661 f. und Roisecco 1745, II, 520 ff. Der Friede zwischen Spanien und Savoyen, Vicchi, 115. — Girolamo Rainaldi, Vater von Carlo Rainaldi, kommt auch in den Rechnungen der päpstlichen Kammer am 21. Juni 1619 mit einer Zahlung von 25 scudi „per recognizione" vor, ohne genauere Angabe wofür. Es kann sich nicht um Zahlung für den Altarbau handeln, da die Kapelle schon seit mehreren Jahren vollendet war, und ihre Ausgaben nicht durch die Kammer, sondern aus den Einkünften der aufgehobenen Collegiata di S. Lorenzo in Lucina bestritten wurden. Aus demselben Grund kann die Zahlung von 200 Scudi auf Abschlag von 2500 an den Cavalier d' Arpino am 22. November 1617 nicht mit den für die Kapelle ausgeführten Gemälden in Verbindung gebracht werden.

Digitized by Google

e a mariti Ré si fan monache; nell' uno dei sordini sará S. Gio. Damasceno al quale si restituisce la mano tronca con la quale aveva difeso l' imagine della Madonna surio nella sua vita, nell' altro S. Ildefonso arcivescovo di Toledo. — Al Sig. Baglione: Nell' Arcone all' intrar della Capella, nel tondo si dipingeranno nelle nubi in cielo S. Mercurio et Artemisio che a comandamenti della Vergine con un dardo uccidono Giuliano Apostata; da una banda saranno S. Basilio vestito da monachi con altri dei suoi supplicanti; nei due quadrangoli Copronymos Imp. et Leone Armeno; nei quattro sordini all' intrar nella Cappella saranno dipinti quattro dotori della Chiesa, S. Athanasio, S. Chrisostomo, S. Agostino, S. Gregorio Magno."

Die hier tätigen Maler waren also Ludovico Cardi da Cigoli, der von 1610 bis 1612 in der Kapelle gearbeitet hat, Giuseppe Cesari, Cav. d' Arpino, Guido Reni aus Bologna und Cav. Giovanni Baglione. Außer diesen Künstlern hat noch Girolamo Rainaldi an der Capella Paolina mitgearbeitet, von ihm ist die Anlage des dortigen Marienaltars. Baldassare Croce aus Bologna wurde nachträglich zugezogen, um über dem Eingang der Borghesekapelle den Tod der Maria und in der kleinen Kapelle rechts vom Eingang die Wunder des hl. Karl Borromäus zu malen. Die malerische Ausschmückung der an die Borghesekapelle angebauten Sakristei wurde dem Passignano übertragen; er malte das Altarbild des auferstandenen Heilands, der der Madonna erscheint, an der Decke die Auferstehung des Herrn, dazu vier Ordensgründer und einige Geschichten aus dem alten Testament.

Durch den Bau der Borghesekapelle wurde auch die äußere Gestalt der Basilika an der Nordwestecke verändert. Dieser Teil der Rückfront ist noch ein Werk des Ponzio aus dem Jahre 1611, die Travertinstatuen einiger Heiliger in den Nischen wurden von Valsoldo, Sonzino, Maderno und Mocchi geliefert. Die symmetrische Vollendung der Rückfront nach dem Obelisken zu blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Da die neue Prachtkapelle auf dem Raum der ehemaligen Sakristei von S. Maria Maggiore errichtet wurde, mußte der Papst eine neue Sakristei herstellen lassen; sie wurde unter baulicher Leitung Flaminio Ponzios an der Südostecke der Basilika rechts vom Haupteingang angelegt und umfaßt mehrere Räume. Die von Engeln gehaltenen Wappen am Eingang wurden von den Bildhauern Mariani, Valsoldo, Maderno und Mocchi geschaffen (1609); die beiden Passionsszenen neben dem Passionsaltar wurden von Baldassare Croce gemalt und die ganze übrige Ausstattung dem Passignano übertragen, der an der Decke einen musizierenden Engelchor und eine Krönung Mariä malte [12]). Den Abschluß der Arbeiten, die Paul V. an S. Maria Maggiore vornehmen ließ, bildete die Aufstellung der Mariensäule vor der Hauptfassade. Unter Carlo Madernos Leitung wurde im November 1613 eine mächtige Marmorsäule aus der Konstantinsbasilika herbeigeschafft und aufgerichtet, zu ihren Füßen mit einem Brunnen geschmückt und mit einer Statue der Jungfrau gekrönt, die von Guillaume Berthelot aus Paris, der auch einige Modelle für die Kapelle geliefert hatte, model-

[12]) Titi, 285. — Felini gibt 1610 auf S. 20 f. an, daß die neue Sakristei mit den Gemälden von Passignano bereits fertig war, die Kapelle im Rohbau vollendet; sie würde noch teurer werden als die Kapelle Sixtus V. — Mariensäule: Totti, 491. — Titi, 267.

Digitized by Google

liert und von Orazio Censore und Domenico Ferrerio in Bronzeguß ausgeführt worden ist. Im April 1614 war das Werk vollendet.

Von den beiden päpstlichen Palästen bot nur der unvollendete auf dem Monte Cavallo Gelegenheit und Anlaß zu umfangreicher baulicher Betätigung, während der Vatikan beim Regierungsantritt Pauls V. im wesentlichen schon den Umfang und die Gestalt besaß wie heutzutage. Der Bau des Quirinalpalastes wurde durch Ponzio, der ihn unter Gregor XIII. begonnen hatte, bis zu seinem Tode weitergeführt, wobei ihn Vasanzio, der im April 1613 sein Nachfolger als Hofarchitekt wurde, hauptsächlich unterstützte [13]). Auch Carlo Maderno war beteiligt, die Sala Regia, die Cappella Paolina und die kleinere Hauskapelle sind von ihm angelegt. An den Quirinalpalast anschließend am westlichen Abhang des Hügels gegen die Stadt hin ließ Paul noch den Palast der Dataria errichten. Mit den für diese und andere Bauten verbundenen Zimmerarbeiten ist wohl Soria beschäftigt gewesen; die Pfarreiregister bezeichnen ihn als „Falegname di Nostro Signore", die Bücher der päpstlichen Kammer enthalten während Pauls Pontifikat wiederholt Zahlungen an ihn, und nach dessen Tod hat er die Konklavezellen gebaut. An plastischem Schmuck für den Quirinalpalast hat Stefano Maderno die Marmorfigur des Petrus über dem Eingang und Pompeo Ferrucci aus Florenz das Madonnenrelief über dem Balkon geliefert. Im Vatikan sind nur einige kleinere bauliche Zutaten diesem Pontifikat zu verdanken [14]). Die Architektur des Haupteingangs mit dem von Censore gegossenen Portone di Bronzo und die Anlage des Belvederegartens mit verschiedenen Fontänen, „luoghi amenissimi d' acque e fonti", stammen von Vasanzio, der seit 1611 Architekt der Fontänen war. Den plastischen Schmuck dieser Brunnen, Putten mit dem Dreizack und Meerungetüme, hat Cordier geschaffen. An der reichen malerischen Ausstattung beider Paläste war eine große Schar von Künstlern und Kunsthandwerkern beteiligt. In dem großen Vorsaal

[13]) Vasanzios Lebensbeschreibung bei Baglione, 65. — Seine Werke bei Titi, 57, 282, 419 und Totti, 279, 469, 504, sowie Roiseccoi 1745, I, 223, 225; II, 3, 569. — Einzelheiten über seine Tätigkeit als Ebanista bei Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesi. — Das Bruderschaftsregister der deutschen National-Kirche S. Maria dell' Anima enthält seinen eigenhändigen Eintrag, fol. 173: „Johannes van Zanten, Architetto Generale di N. S. Papa Paolo Quinto a questo di 22. marzo 1618". Das Totenbuch der Pfarrei SS. Apostoli gibt an: „Anno 1621 die 21. Augusti obiit in Comne. S. Mris. Ecclesiae in nra. Parocchia SS. 12 Aptlm. in Domibus Illmi. Cardinalis de Bentivoliis, ubi erat monasterium Refugii in Monte Quirinali D. Johannes Baptista Flander Architector Illmi. Cardinalis Borghesi et olim Pauli V., cujus corpus sepultum fuit in ecclesia Alemannorum dicta de Anima. Solvit." Die Bücher der Depositaria Generale geben Auskunft über seine Gehaltsbezüge als Hofarchitekt vom 1. April 1613 bis März 1621. Eine Inschrift in SS. Cosmo e Damiano meldet, daß dort „Johannes van Santen Ultrajectinus archit. generalis Papä Pauli V." dem ihm verwandten jungen Maler Guglielmus van Wede aus Utrecht einen Denkstein gesetzt hat, abgedruckt bei Forcella, IV, 66. — Weitere Angaben über seine Zugehörigkeit zu den beiden deutschen Bruderschaften Campo Santo und Anima bei Hogewerff, Bescheiden. — Über die Bauten Sorias: Roisecco, 1745, I, 245, 299; II, 101, 544. — Totti, 182, 354, 511. — Nibby, 81, 152, 161, 292, 312. — Die Bücher der Depositaria Generale haben 1621—22 und 1623—24 Zahlungen an ihn als „Falegname del Conclave", in den Akten der Akademie S. Luca, deren Princeps er wiederholt war, ist er als Architekt bezeichnet. Seine Grabschrift in der Kirche S. Martina e Luca, abgedruckt bei Forcella, VII, 416, nennt ihn „architectus hujusque academiä princeps". Ein von ihm herausgegebenes Kupferwerk „Scelta di varii tempietti antichi" ist dem Kardinal Borghese gewidmet.

[14]) Über die Arbeiten im Quirinal und Vatikan: Felini, 209, 214, 329, 420. — Totti, 18, 277. — Bzovio, 49, 67. — Aschhausen, 112 f. — Baglione, 113, 135, 145 ff., 150 f., 153 ff., 304 ff., 338, 345, 347 f., 359, 401. — Roisecco 1739, 43, 362 und 1745, I, 69; II, 117. —

Digitized by Google

des Oberstocks im Quirinal (Sala dei Svizzeri) wurde ein Fries mit biblischen Darstellungen angebracht; Cav. Giovanni Lanfranco aus Parma hat hier gearbeitet, unterstützt von dem Venezianer Carlo Saraceni. Ein anderer Fries wurde von Antonio Carracci aus Bologna ausgeführt. Die Ausmalung einer kleinen im Erdgeschoß gelegenen Kapelle mit Fresken wurde dem Baldassare Croce übertragen, den Schmuck eines Zimmers neben dem Audienzsaal des Kardinals Borghese mit Malereien und Wappen besorgte Annibale Durante; andere dekorative Malereien, die um 1619 zu Ende geführt waren, wurden den Malern Cesare Rossetti, Pasquale Cati aus Jesi, zusammen mit Ranuccio Semprevivo und Marcantonio Magno anvertraut. Auch in einem Gartenhaus beim Quirinalpalast wurden Malereien ausgeführt, Avanzino Nucci hat sich dort betätigt. Die Ausmalung der Vatikanischen Bibliothek wurde mehreren Künstlern aufgetragen: Orazio Lomi „Gentileschi" aus Pisa, Giovanni Baglione, der Bologneser Antonio Scalvati, Cav. Paolo Guidotti aus Lucca und Giovanni Battista Ricci aus Novara haben hier bis 1613 gearbeitet. In der Sala Clementina, dem Konsistoriumsaal, haben Baglione, Gentileschi und Cherubino Alberti aus Borgo S. Sepolcro die beiden Apostelfürsten und allegorische Tugendgestalten gemalt. Für verschiedene dekorative Malerarbeiten in der Torre Borgia, dem Belvedere und anderen Räumen des Vatikans, für Vergoldung und Mosaikarbeit wurden Cati, Rossetti, Semprevivo, Pietro Contini aus Siena, Marcantonio Busco, Giovanni Paolo Gentili und Martino Foraboschi zugezogen [15].

Ich schließe hier einige Auskünfte über andere Kunsthandwerker an, die für den Papst Paul V. gearbeitet haben. Curzio Vanni, „giojelliere di S. Santitá", hat von 1605 bis 1610 mancherlei Arbeiten für den Hof geliefert, darunter zweimal die goldene Rose; im ganzen beliefen sich seine Arbeiten auf den Preis von 10 930 Scudi. Der Flame Peter de Praet war päpstlicher Goldschmied und der Hofarchitekt Vasanzio hat noch 1620 seine Kunst als ehemaliger Ebanist im Dienst Pauls geübt, indem er ihm zwei Bilderrahmen aus Ebenholz mit Silbereinlage lieferte. Die Vermutung liegt nahe, daß von demselben Günstling des Hauses Borghese auch jener Schreibtisch gefertigt worden ist, den Felini in so hohen Tönen preist: „Ma chi vedesse un scrittorio overo studiolo quest' anno (1609) fatto fare da N. S. Papa Paolo Quinto, tutto di pietre orientali, gioje, argento, oro, pitture e altro, bastarebbe per compimento a sodisfargli l'animo, che si scorderebbe il tutto che avesse veduto e non desiderarebbe altro, riputando niente ogni cosa, tanto é di stupore e maraviglia [16]."

Unter den übrigen Bauten für öffentliche Zwecke steht zeitlich die Kirche obenan, die Paul V. schon 1606 zu Ehren seines Namenspatrons an der nach Porta Pia füh-

[15]) Zahlungen für Arbeiten im Vatikan und Quirinal: Depositaria Generale 1605—1621.

[16]) Depositaria Generale: 16. November 1605 für gelieferte Arbeiten an Vanni 1000 Scudi, 24. 24. April 1606 Abschlagszahlung für die goldene Rose 350, 6. Mai 1606 für verschiedene Arbeiten 2000, 18. Januar 1607 für verschiedene Arbeiten 2000, 24. Januar 1609 Abschlagzahlung für verschiedene Arbeiten 2000, 5. März 1609 desgl. 480, 14. März 1609 desgl. 400, 28. Januar 1610 desgl. 2000, 21. Februar 1610 Abzahlung für die goldene Rose 400. — Tesoriere Segreto: 1605 für gelieferte Sachen 300. — Depositaria Generale: 28. April 1620 an „Giovan Vangen fiamengo architette di S. Sa. per due quadretti a onde profilati d' argento 138, 60. — Felini, 221.

Digitized by Google

renden Straße zu errichten begann. Sie hat nach seinem Tode den Namen S. Maria della Vittoria erhalten, nachdem dort das wundertätige Madonnenbild aufgestellt worden war, dem die Katholiken den Sieg am Weißen Berg bei Prag über den Winterkönig verdankten. Leiter des Baues war zuerst Carlo Maderno, die Fassade wurde nachher durch Soria auf Kosten des Kardinals Borghese hinzugefügt, der sich damit den Karmelitern erkenntlich zeigen wollte, die ihm eine bei der Ausschachtung des Grundes für ihr anliegendes Kloster entdeckte antike Statue überlassen hatten. Dieser Fund eignete sich in der Tat weniger für die Zellen frommer Barfüßermönche als für die Prunksäle eines lebensfrohen Kardinals und Weltmanns; es war der jetzt im Louvre befindliche Hermaphrodit, für den Pietro Bernini das Ruhepolster aus weißem Marmor angefertigt hat. Zu der inneren Ausschmückung der Kirche hat noch unter dem Pontifikat Pauls der Holländer Gerhard Honthorst die Verzückung des Paulus im Chor beigetragen; ebenso dürfte die Madonna mit dem Kind und dem heiligen Franz von Domenico Zampieri „Domenichino" aus Bologna aus dieser Zeit stammen [17]).

In der Basilika S. Paolo fuori ließ der Papst noch vor 1610 den Fußboden vor dem Hochaltar erneuern und mehrere Gemälde an diesem und im Querschiff anbringen. Diese Bilder, die durch den Brand der Kirche 1823 vernichtet wurden, waren: eine ältere Himmelfahrt Mariä von dem schon unter Clemens VIII. verstorbenen Muziano, die Verzückung des hl. Benedikt von Giovanni de'Vecchi, die Steinigung des hl. Stephanus von Lavinia Fontana, die Bekehrung des Paulus von Gentileschi und das Begräbnis desselben von Cigoli. Um 1610 ließ der Papst die dem Quirinalpalast gegenüber gelegene Kirche S. Maria Maddalena (heute nicht mehr vorhanden) erneuern und an S. Pietro in Montorio ließ er die Treppe anlegen und den freien Platz vor der Kirche herrichten. Auch S. Agnese fuori erhielt durch ihn einen neuen Schmuck, Cordier hat dort 1616 den Altar mit vier antiken Porphyrsäulen und einer zur heiligen Agnes umgewandelten antiken Statue geschmückt [18]).

Andere bauliche Unternehmungen, die ohne besonderen künstlerischen Wert waren, seien der Vollständigkeit halber hier genannt: die Erweiterung der Kornhäuser (Granari) bei den Diokletianisthermen 1609, Restaurationsarbeiten in der Engelsburg, die Wiederherstellung des durch Brand zerstörten Klosters der Convertite durch Maderno nach 1610 und im Anschluß daran die Anlage der von der Ecke dieses Gebäudes am Korso ostwärts zum Pincio hinaufführenden Straße (Via delle Convertite und Via Capo le Case), womit Onorio Longhi beauftragt wurde [19]).

Ein hervorragendes Verdienst hat Paul V. sich um die Wasserversorgung der Stadt erworben, womit zugleich eine Verschönerung des Stadtbilds durch neue Monumentalbrunnen verbunden war, indem er die antike trajanische Wasserleitung von den Höhen am Braccianer See her wieder in Stand setzen und verbessern ließ. Am 15. Februar 1608 wurden die Arbeiten dafür ausgeschrieben und Ende 1612 war die Acqua Paola vollendet, die technischen Bauten unter Leitung Giovanni Fontanas,

[17]) Panciroli, 329. — Totti, 268 f. und 511. — Titi, 308. — Vicchi, 161.

[18]) Totti, 509 f. — Titi, 307. — Felini, 17, 40, 184. Die neuen Arbeiten in S. Agnese erwähnt der 1610 gedruckte Trattato Felinis natürlich noch nicht.

[19]) Felini, 71, 271, 376, 380.

Digitized by Google

der prachtvolle Schaubrunnen auf dem Monte Gianiculo durch Carlo Maderno. Es folgten von demselben Wasser gespeist mehrere Fontänen im Borgo: einer der großen Springbrunnen auf dem Petersplatz, die Fontäne auf Piazza Scossacavalli und 1614 die Fontana del Mascherone unweit der Engelsburg am Eingang des Borgo. Fontana fügte 1613, ein Jahr vor seinem Tode, den Fontanone di Ponte Sisto hinzu, der ursprünglich am linken Ufer des Tibers vor dem Aufgang zu dieser Brücke stand; wegen der Flußregulierung 1879 abgebrochen, blieben die Bausteine 20 Jahre lang magaziniert, bis der Brunnen in seiner alten Gestalt im Mai 1899 auf dem gegenüberliegenden Ufer in der Achse derselben Brücke wieder aufgerichtet wurde [20]).

Außer der Fassade von S. Maria della Vittoria hat Kardinal Scipione noch andere Bauten und künstlerische Ausschmückung an römischen Kirchen veranlaßt. Als Abt von S. Gregorio Magno hat er dieser Kirche und den zugehörigen Kapellen sein ganzes Leben lang eine freundliche und freigebige Fürsorge gewidmet. Sein Vorgänger Kardinal Baronius hatte die drei Kapellen bei der Kirche errichten lassen, ihre Ausstattung lag nun dem Kardinal Scipione ob. In der Kapelle S. Silvia ließ er die Decke herrichten und durch Guido Reni mit dem Fresko eines Engelkonzerts schmücken. In demselben Jahre 1608 wurden die im Wettbewerb von Guido und Domenichino gemalten Fresken der Andreaskapelle vollendet, der Gang des hl. Andreas zur Richtstätte und sein Martertod; über dem Altar hat Niccolo Circignani delle Pomarancie die Jungfrau mit den Heiligen Andreas und Gregor gemalt. An der Kirche selber ließ der Kardinal noch kurz vor seinem Tode Umbauten durch Soria vornehmen; die ganze Fassade von Travertin mit Freitreppe und Vorhalle ist sein 1633 vollendetes Werk, den Freskenschmuck der Halle hat Pomarancio aufgeführt [21]). Von 1609 bis 1612 ließ Kardinal Borghese die Basilika S. Sebastiano fuori le mura durch Ponzio und Vasanzio erneuern. Dieser Umbau hat aus der uralten Basilika eine Renaissancekirche gemacht; die Kuppel und Tribuna (1609), der Zugang zu den Katakomben, die Decke und Vorhalle (1612) sind damals in ihrer heutigen Form entstanden. Zur inneren Ausschmückung trug Cordier die Köpfe der Apostelfürsten an der Konfession, Antonio Carracci ein Fresko von einigen Heiligen und der Lucchese Archita Ricci die Altargemälde des hl. Hieronymus und des hl. Bernhard in Fresko bei [22]). Von 1620 bis 1623 währte die Erneuerung der Titelkirche des Kardinals S. Crisogono unter Leitung des Baumeisters Soria; der Portikus mit vier Granitsäulen wurde hinzugefügt und im Innern die vergoldete Kassettendecke angebracht, in deren Mitte ein Gemälde von Giovanni Francesco Barbieri „Guercino" eingefügt wurde, welches den hl. Chrysogonus darstellt. Der Cavaliere d'Arpino lieferte das Madonnenbild des Hauptaltars, Paolo Guidotti die Altartafeln des Heilands am Kreuz

---

[20]) Bzovio, 67. — Felini, 263 spricht von der „indicibile Spesa" dieses Baues. — Totti, 51 ff. — Roisecco 1739, 115. — Vicchi, 109.

[21]) Felini, 166. — Panciroli, 693 f. — Totti, 140 ff. — Titi, 74. — Armellini, 514.

[22]) Die Inschrift an der Kuppel trägt die Jahreszahl 1609, die an der Vorhalle die Zahl 1612. Francucci nennt 1613 den „Tempio di S. Bastiano restaurato da Borghese" (Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 102.) — Aschhausen, 201. — Pflaumern, 528. — Felini, 23 f. — Panciroli, 663. — Totti, 125 f. — Titi 69 ff. — Roisecco 1739, 183 ff. — Armellini, 899.

Digitized by Google

mit Maria und Magdalena und der Heiligen Domenico und Francesco [23]). Endlich gab der am 11. Juli 1615 erfolgte Tod seines Vaters Francesco Caffareli dem Kardinal den Anlaß, die Familienkapelle in S. Maria sopra Minerva mit Fresken aus dem Leben des hl. Dominikus ausmalen zu lassen; der Künstler war ein Schüler des Niccolo delle Pomarancie, Gaspare Celio [24]).

Der Palast Borghese im Campo Marzio ist der letzte weltliche Prachtbau der Hochrenaissance in der Ewigen Stadt. Da seine Vollendung noch einige Jahrzehnte in Anspruch nahm, so klingen die zuletzt entstandenen Teile schon an das Barock an. Flaminio Ponzio fügte zu dem schon vorhandenen Hauptbau den nach der Ripetta gerichteten Flügel hinzu, der übrigens wohl schon von Kardinal Dezza ins Auge gefaßt war, denn dieser hatte bereits am 8. Juli 1595 den ganzen alten Häuserblock zwischen seinem Palast und der Ripetta für 11000 Scudi angekauft. Um 1615 war die von Ponzio entworfene Verlängerung des Gebäudes mit dem Abschluß an der Ripetta und dem Ausblick über den Fluß weg nach dem Vatikan und Monte Mario vollendet; eine sinnreiche Anlage der Türen in dem schräg gerichteten Flügel gestattete einen geraden Durchblick durch neun Räume in die Landschaft hinaus. Da Ponzio am 30. März 1613 gestorben ist, lag die Bauleitung während der letzten Jahre offenbar in der Hand seines Schülers Vasanzio. Die architektonische Anlage des Gartens hinter dem von Martino Longhi d. Ä. erbauten Säulenhof ist ein Werk des Carlo Rainaldi. Sie erhält ihren eigenartigen Charakter durch die drei mit reichem plastischen Schmuck versehenen Brunnengrotten und dürfte erst um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, als die Generation des Papstes bereits ausgestorben war. An der Ausstattung der Innenräume, die auch eine Reihe von Jahren in Anspruch nahm, war gewiß eine große Schar von Künstlern und Kunsthandwerkern beteiligt, deren Nachweisung im eizelnen erst durch eine systematische Bearbeitung des borghesischen Archivs möglich wäre. Einstweilen steht folgendes fest. Noch bei Lebzeiten des Papstes und in seinem Auftrag hat der Kapuziner P. Cosimo Piazza aus Castelfranco einige Zimmer mit Friesen geschmückt und in einem großen Saal die Geschichte des Antonius und der Kleopatra, sowie den Raub der Sabinerinnen mit Ölfarben auf die Wand gemalt; auch die Chiaroscurodekorationen im Flügel des Erdgeschosses, die Carlo Villani ausgeführt hat, und die Ausmalung einiger Räume durch Antonio Tempesta dürften in jene erste Zeit fallen. Dagegen sind die Malereien auf den Spiegeln des siebenten Zimmers in der Gemäldegalerie erst später entstanden; hier hat Mario dei Fiori seine anmutigen Blumengewinde und Ciro Ferri die lieblichen Kindergestalten gemalt. Kaum war der borghesische Nepotenpalast fertig, so wurde seiner Langseite gegenüber ein Palast für die Dienerschaft (famiglia) erbaut, daher heute immer noch „Palazzo della Famiglia Borghese" genannt, obgleich er schon lange nicht mehr diesem Zweck allein dient. Durch Antonio de Battistis begonnen wurde nach dessen 1623 erfolgten Tod der Bau durch Soria vollendet; Totti führt ihn 1638 als fertig an [25]).

---

[23]) Panciroli, 601. — Totti, 74 f. — Titi, 57 f. — Armellini, 687.

[24]) Titi, 155. — Roisecco 1739, 537. —

[25]) Baglione, 161. — Felini gibt S. 213 an, die Brüder des Papstes hätten den Palast sehr vergrößert und verschönert, er sei aber noch nicht fertig. — Totti, 353 ff. — Roisecco 1739, 496 ff. — Cancellieri

Digitized by Google

Indem Paul V. im Jahre seines Regierungsantritts seinen beiden Brüdern die Mittel zur Fortsetzung des Baues im Campo Marzio auszahlen ließ, bestimmte er denselben zur Wohnung für sie, und hierzu hat der Palast auch, solange sie lebten, gedient. Für seinen Neffen Kardinal Scipione sorgte der Papst in anderer Weise. Ihn, der in allen Geschäften des Pontifikats und persönlichen Angelegenheiten seine rechte Hand sein sollte, mußte er stets in nächster Nähe haben; er wies ihm daher in der Nachbarschaft des Vatikans einen Palast als Wohnung an, der damals der päpstlichen Kammer gehörte, den von Bramante erbauten schönen Renaissancebau im Borgo an Piazza Scossacavalli, der ehemals vom Gesandten des Königs von England bewohnt gewesen war und noch lange nachher die Bezeichnung „Palazzo del Re d' Inghilterra" führte, bis ihn im 18. Jahrhundert der Bankier Giraud ankaufte, von dem ihn dann die Familie Torlonia erwarb. Diesen Palast richtete der Kardinal mit der ihm eigenen Freude an Pracht und künstlerischer Schönheit ein, bewohnte ihn selbst und hat hier auch die ersten Anfänge seiner berühmten Kunstsammlung untergebracht. Noch im März 1613 hat der Fürstbischof von Bamberg in diesem Palast beim Kardinal gespeist und seine Sammlungen bewundert, und im Juli desselben Jahres hat Scipione Francucci in einer dichterischen Beschreibung der Galerie gesagt, sie befinde sich zwischen dem Vatikan und dem Grabmal des Hadrian an einer „nobil piazza" [26]). In dem Verzeichnis der zahlreichen Schenkungen, die Paul V. seinem Neffen gemacht hat, wird 1609 erwähnt, daß zwei Kamine von afrikaner und Porta Santa-Marmor, die zuvor im Vatikan waren, im „Palazzo di Borgo" aufgestellt werden sollen. Gleichzeitig mit der Vervollkommnung der inneren Einrichtung dieses Gebäudes trug der Kardinal sich schon mit neuen Bauplänen. Da ihm als Staatssekretär die gesamten Repräsentationspflichten des päpstlichen Hofes oblagen, mußte er in der Stadt selbst und in den Nachbarbergen, die man zur Villeggiatur aufsuchte, passende Räume zur Verfügung haben; es wurde daher nicht allein die Erwerbung und Anlage von Villen ins Auge gefaßt, von denen wir demnächst eingehender zu reden haben, sondern der Papst gedachte auch für die Monate, die er in dem Palast auf Monte Cavallo zubrachte, seinem Neffen ein angemessenes Quartier in nächster Nähe zu beschaffen, kaufte von der Familie Altemps deren von Flaminio Ponzio erbauten Palast (heute Rospigliosi) und machte ihn am 23. März 1611 dem Kardinal zum Geschenk. Aus dieser Zeit haben wir eine im Archiv Borghese befindliche Beschreibung dieses Besitztums. Daran grenzte ein dem Kardinal von Camerino gehöriges Grundstück, auf dem das Collegio del Refugio stand; es wurde am 1. Dezember 1612 durch die päpstliche Kammer angekauft und dem Kardinal Borghese zur Abrundung seines neuen Besitzes übergeben, die „Zitelle del Collegio del Refugio" mußten alsdann das Gebäude räumen. Der Kardinal hat hier in den nächsten Jahren weiter bauen lassen; als der Fürstbischof Aschhausen von Bamberg im Frühjahr 1613 Rom besuchte, fand er die Arbeiten noch nicht beendet. Nach den Angaben Bagliones in seinen Vite hat der Kardinal zu den schon vorhandenen

berichtet S. 73, Anm., daß der Palast der „Famiglia" im Volksmund „Palazzo del Sale" genannt wurde, weil er aus dem Ertrag der erhöhten Salzsteuer erbaut worden war. — Vicchi 114.

[26]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 102 und Serie I, 27, 441. — Pfarrbücher S. Pietro. — Aschhausen, 99, 140.

Digitized by Google

Malereien noch einiges hinzufügen lassen: Baglione selbst und Passignano haben eine Loggia mit der Geschichte des Rinaldo und der Armida geschmückt, Gentileschi hat in einer Gartenloggia ein Fresko der neuen Musen gemalt, wozu Agostino Tassi aus Perugia die Perspektiven an der Decke fügte, Paul Brill hat in der vorderen Loggia einige Landschaften und in der Gartenloggia eine Pergola mit allerlei Tieren gemalt, endlich waren von Antonio Tempesta aus Florenz in einer der Loggien die großen Gemälde des Possesso Pauls V. und eines Festzugs des Sultans, die nachher in die Villa Pinciana gekommen sind. Scipione Borghese scheint den Palast nur ganz vorübergehend bewohnt zu haben,; im Jahre 1619 verkaufte er ihn an die Familie Bentivoglio, und der Kardinal dieses Namens hat ihn 1621 bezogen, als er von der Pariser Nuntiatur nach Rom zurückgekehrt war [27]).

Inzwischen waren die Brüder des Papstes gestorben, der einzige Stammhalter des Hauses Borghese war nach dem Tode seines Vaters Giovanni Battista 1610 der erst elfjährige Marcantonio. Kardinal Scipione wurde sein Vormund und mag bei dieser Gelegenheit Wohnung in dem großen Palast im Campo Marzio genommen haben, in welchem er auch seine letzten Lebensjahre zugebracht hat [28]). Außerdem waren inzwischen die verschiedenen Villenbauten zu Ende geführt worden, vor allem seine eigenste Schöpfung, die Villa Pinciana, unmittelbar vor den Toren Roms, so daß er das Interesse für den Besitz auf dem Quirinal verlor. Auch hat er mit der Abtretung desselben an Enzio Bentivoglio wohl eine Dankespflicht erfüllen wollen, da er durch diesen und den Kardinal Guido Bentivoglio vielfache Förderung für seine Kunstsammlungen erfahren hatte.

Der Entschluß des Kardinals Borghese zur Anlegung der nach ihm benannten Villa auf den Monti Parioli vor der Porta Pinciana geht auf die Jahre 1608–09 zurück. In dieser Gegend hinter dem Muro Torto und der Villa Medici besaßen die Brüder Borghese einige Gärten, die heute einen Teil der Villa Borghese ausmachen; in deren Nachbarschaft weiter nach Osten hinauf begann der Kardinal 1608 Grundstücke zu erwerben. Den Anfang machte eine Vigna, die Tomaso d'Avalos am 29. April 1608 ihm schenkte [29]). Schon am 28. Juni desselben Jahres kaufte der Kardinal einen Garten auf den Monti Parioli dazu, 1609 schenkte ihm der Papst eine Vigna aus dem Nachlaß eines Bischofs, 1615—16 tauschte der Kardinal zur Abrundung seines Besitzes Gelände mit dem jungen Marcantonio Borghese, und die letzten Ankäufe von Grundstücken geschahen im Juni 1620. Die Arbeiten, um dieses ganze Gebiet in einen herrschaftlichen Park zu verwandeln, begannen im November 1610 mit dem Bau einer

---

[27]) Pfarrbücher SS. Apostoli. — Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 498 und Serie IV, 280, fol. 165. — Aschhausen, 137, 196. — Felini (1610) erwähnt S. 184 noch die Kirche S. Girolamo und die Kirche des Refugio. — Totti, 504, wo eine Abbildung, die der Beschreibung im Archiv Borgh. entspricht. — Roisecco 1739, 689 ff. — Baglione, 296 f., 314 ff., 331 ff., 359, 401 ff. — Vicchi, 156.

[28]) Vicchi, 128, 131 f. — Pfarrbücher S. Lorenzo in Lucina. —

[29]) Über die alte Villa am Muro Torto siehe Vicchi 145 ff.; dieselbe war noch 1769 von der Villa Pinciana getrennt (Silvagni, La Corte e la Societa Romana, I, 47). — Die Schenkungen und Ankäufe von Gelände bei Vicchi, 176 ff. — Beschreibungen der Villa: Manilli, mit Abb. und Montelatici; Totti, 520; Furttenbach, 133 f.; Pflaumern, 378; Grünrath 1624, im Hess. Staatsarchiv; Vicchi, 192 ff. — Abb. bei Falda, Giardini di Roma. — Restaurationsarbeiten in der Villa durch den Architekten Marcantonio Fontana und den Bildhauer Domenico Prestinari im Jahre 1628 (Vicchi, 180).

Digitized by Google

Wasserleitung, wozu der Papst im Sommer 1611 aus der Acqua Felice 40 Unzen Wasser schenkte. Um dieselbe Zeit mag der Bau des Kasinos begonnen worden sein, den nach dem 1613 erfolgten Tod Ponzios dessen Gehilfe Vasanzios bis 1615 zu Ende führte. Wenn der Grundplan dieses Hauptgebäudes der Villa wohl Eigentum Ponzios gewesen ist, so muß jedenfalls die eigenartige dekorative Bekleidung der Außenmauern mit antiken Reliefs, Büsten und Inschriften dem ehemaligen Ebanista Jan van Santen zugeschrieben werden. In Verbindung mit der Grundform des Baues erinnert diese, schon lange beseitigte, Ausschmückung der Fassaden mit ihrem etwas unruhigen Reichtum an die mit bunten Hölzern, Elfenbein, Silber und edelen Steinen malerisch verzierten Schreibtische, die Jahre lang aus der Werkstatt Jan van Santens in Via Giulia hervorgegangen sind. Während er den Bau des Kasinos vollendete, beteiligte er sich auch an der Gestaltung der Gartenanlagen, zu deren Leitung Domenico Savino aus Montepulciano berufen wurde. Die Entwürfe für die verschiedenen Fontänen, von denen heute noch die zwei Springbrunnen in runden Becken links und rechts von der zum Kasino führenden Hauptallee und das Wasserbecken hinter dem Kasino vorhanden sind, stammen von Vasanzio, die plastischen Arbeiten wie Brunnenfiguren, Masken, Hermen mit Fruchtkörben, die zur Einrahmung von Wegen und Plätzen angebracht wurden und zum Teil noch heute zu sehen sind, wurden von Pietro Bernini und seinem kaum dem Knabenalter entwachsenen Sohn Lorenzo ausgeführt. Die ursprüngliche Anlage des Parkes ist heute nur zum Teil noch in der Villa Borghese zu erkennen; sie war dem herrschenden Typus der Renaissancegärten entsprechend ganz architektonisch gedacht und schloß das natürliche Wachstum in streng geometrische Linien ein. In dem Park befand sich alles, was die Sitte der Zeit zur Belustigung hoher Herrschaften verlangte: ein Wildpark mit Hasen und Damhirschen, ein See mit Schwänen, Vogelhäuser und Vogelherde, ein Gelaß für Strauße und Pfauen, ein anderes für Gazellen, ein Löwenkäfig, Obst- und Blumengarten; antike Statuen waren in reicher Fülle allenthalben aufgestellt. Dazu kamen mehrere Nebengebäude für Bedienung und Wirtschaftszwecke. Die künstlerische Ausschmückung der Gebäude im Innern ist nur zum Teil noch in der ursprünglichen Form erhalten, da eine durchgreifende Erneuerung im 18. Jahrhundert stattgefunden hat. Aus der Zeit der Gründung stammen noch die von Archita Ricci von Lucca ausgeführten Gemälde an der gewölbten Decke der Weingrotte rechts vor dem Kasino nahe der Umfassungsmauer. Sie stellen eine Götterversammlung in etwas derb scherzhafter Auffassung dar, umgeben von den Musen und mit gemalten und stuckierten Ornamenten umrahmt. Nach der frühesten genauen Beschreibung des Kasinos von Manilli (1650) ist dessen Innenausstattung erheblich einfacher gewesen als heute. Die Räume waren wohl mit kostbaren Marmorarten, antiken Säulen und Reliefs geschmückt, aber die malerische Dekoration beschränkte sich auf einiges wenige in dem offenen Saal (Loggia) des Oberstocks. Hier war an der Fensterseite ein Fresko in der Manier des Giulio Romano, Venus und Vulkan darstellend, über den vier Türen die vier Jahreszeiten, von einem Flamen (Paul Brill?) gemalt und an der Decke das heute noch vorhandene, im 18. Jahrhundert restaurierte Fresko von Giovanni Lanfranco, der hier die Versammlung der olympischen Götter und in den Lünetten die 11 berühmtesten Flüsse der Welt

Digitized by Google

dargestellt hat. Den Hauptschmuck des Kasinos bildete von Anfang an die dort untergebrachte Sammlung von Werken der Bildhauerkunst und Malerei, die aber keineswegs gleichbedeutend war mit dem, was heutzutage an Kostbarkeiten alter und neuerer Kunst darin zu sehen ist.

Die Absicht, einen Sommersitz im alten Tusculum (Frascati) zu erwerben, wurde bereits 1607 in die Tat umgesetzt. Die heutige Villa Torlonia, begründet von dem Dichter Annibale Caro 1563, später an den Kardinal Galli übergegangen, wurde von dessen Erben an die Borghese verkauft, die als erstes das Grundstück durch eine von Fontana, Ponzio und Maderno angelegte Leitung mit reichlichem Wasser versahen, denn Wasserkünste durften damals in keiner Villa fehlen [30]). Die Villa des Kardinals, die der Fürstbischof von Bamberg am 28. Februar 1613 besucht hat, ist noch in demselben Jahre an Giovanni Angelo Altemps verkauft worden, der seinerseits dem Kardinal am 29. November des Jahres die Villen Rufina (Tusculana) und Mondragone, sowie seine Güter in Monte Compatri, Monte Porzio und Molara für 300 000 Scudi abtrat. Am 17. Juni 1614 erwarb der Kardinal die unterhalb an Mondragone angrenzende Villa des Kardinals Taverna und wurde so Besitzer eines ausgedehnten Geländes, welches von der Stadt Frascati bis Monte Compatri reichte. Was auf diesem Villenbesitz an Bauten noch durch Kardinal Scipione hinzugefügt worden ist, insbesondere das schöne Nymphäum auf Mondragone, ist unter Leitung Vasanzios entstanden.

Über die Materialien, die zu den Bauten der verschiedenen Lusthäuser und ihrer inneren Einrichtung verwandt wurden, erfahren wir mancherlei aus dem Archiv Borghese. Paul V., der mit lebhaftem Wohlwollen die Baulust seines Neffen begünstigte, hat ihm alles Mögliche dafür zukommen lassen. Aus den zahlreichen, zum Teil sehr kostbaren Schenkungen, die der Papst seit dem Jahre 1609 dem Kardinal gemacht hat, wählen wir hier das wichtigere aus.

Am 3. April 1609 ein Studiolo (Schreibschränkchen) „fatto di diverse pietre, gemme et altre cose" aus dem Besitz Ceoli, Wert 3500 Scudi. Am 30. Juni tausend „Pelle d'oro et azurro alla misura di Spagna" (Ledertapeten), die der päpstlichen Kammer gehörten und sich zum Teil in Frascati befanden; sie sollten „alla Villa per la sala del palazzo" dienen. Am 14. August ein „Studiolo d'ebano con colonne ioniche di metallo guarnito di lapis lazzaro con suoi capitelli indorati et in mezzo un' istoria d'Abramo dipinto sopra lapis Lazzaro", sowie ein anderes „Studiolo a foggia di casa miniata alla damaschina d'oro" mit Säulen von Alabaster und Lapis Lazuli, dazu ein Spiegel und eine Uhr von kostbarer Arbeit. Am 26. August eine Anzahl von Gegenständen aus dem „Erario vecchio" der Engelsburg, als Stoffe, Decken, Teppiche, Tücher mit Spitzen, Pferdedecken, Leuchter, Weihwasserkessel, Gefäße von Silber und Alabaster, Bilder, Reliquien, Waffen mit Silbergriffen, Gefäße von Bergkristall, sowie andere Gegenstände von Perlmutter und anderem kostbaren Material. Am 30. August erhielt der Kardinal 1359 „Corami (Ledertapeten) turchini con fregi d'oro".

[30]) Über die verschiedenen Villen in und um Frascati: Tomassetti, 439, 447 ff. — Totti, 522. — Roisecco 1739, 711—715, wo die Abb. der Villen Taverna und Aldobrandini vertauscht sind. — Aschhausen, 138. — Grünrath.

Digitized by Google

Am 20. Oktober zwei rote Samttischdecken. Am 31. Oktober wieder einige „Pelli di Spagna" blau und gold „per la galleria". Am 20. März 1610 ließ der Papst 15 000 Scudi an die „artisti" zahlen, die seit 1608 in der Villa zu Frascati gearbeitet haben. An demselben Tage schenkte er dem Kardinal 5600 Scudi für Anlagen in der Villa zu Frascati. Am 16. April zwei marmorne Säulen, die in der Unterkirche von S. Pietro gefunden worden sind. Am 12. Juni das Silbergeschirr des verstorbenen Bischofs von Policastro. Am 16. Juli drei geschnitzte Holzdecken aus den Gemächern des Papstes Innocenz, die abgetragen worden sind, um Raum für die Fassade von S. Pietro zu schaffen. Am 15. Oktober einige künstlerische Geräte aus dem Nachlaß des Bischofs von Caviglione. Am 9. Januar 1611 521 Stücke Diaspro, Agat und andere edele Steine aus einer Schenkung des Fürsten von Castiglione. Am 17. Januar 1240 „Pelli d'oro e turchino". Am 20. April verschiedene wertvolle Gegenstände aus dem Besitz der verstorbenen Bischöfe von Giovinazzo, Massa, Aterno, Isola und Bisigno. Am 10. Juli 5135 „Pelli di coramo d' oro e turchino che servono per parare stanze". Am 4. August Säulen, Statuen und Marmorgefäße aus dem Belvedere des Vatikans. Am 20. September acht Stücke „Pietra nera di paragone venuti da Fiandra", die beim Bau der Kapelle in S. Maria Maggiore übrig geblieben sind. Am 7. Oktober mehrere silberne Geräte und 10 200 Scudi. Am 24. November ein Tabernakel aus Silber und Bergkristall. Am 4. Februar 1612 sechs Säulen von Breccia. Im Juli eine Kassette aus Bergkristall und Ebenholz mit Vergoldung, für 500 Scudi von Pietro Strozzi angekauft. Am 10. Februar 1613 einige silberne Geräte aus dem Nachlaß der Bischöfe von Tarent und Alissano. Auf einige Geldschenkungen folgt am 5. Mai die Schenkung silberner Geräte aus dem Nachlaß der Bischöfe von Loreto und Bertinoro. Am 24. Mai 1614 etwa 500 Ellen Seidenstoff, die von der römischen Zollbehörde beschlagnahmt worden sind. Am 26. Mai Säulen und Schalen aus Marmor, gefunden bei den Ausgrabungen in der Vigna di Papa Giulio. Am 20. November ein Speisenkühler, „rinfrescatore d'argento fatto a modo di fontana". Am 22. November ein „Adornamento (Tafelaufsatz) d'ebano fatto a prospettiva di variate pietre fine con quattro colonne", erworben aus dem Besitz des Vespasiano Testa-Piccolomini. Am 30. Mai 1615 gelbe und rote Brokatstoffe. Am 8. September Damaststoffe mit dem borghesischen Wappen für die Villa. Am 17. Februar 1616 verschiedene Gegenstände, die der König von Japan geschickt hat. Am 13. Juli antike Marmorbruchstücke, Reliefs usw. aus dem Vatikan. Am 2. August 1617 aus dem Nachlaß des Bischofs von Caserta silberne Geräte. Am 24. Juni 1618 Silbergeschirr aus dem Nachlaß des Bischofs von Isola. Am 2. September Silbergeschirr aus dem Nachlaß der Bischöfe von Cosenza und Anglona. In demselben Jahr erhielt der Kardinal die Erlaubnis, für seine Bauten Peperinquadern aus der Wasserleitung des Claudius vor Porto S. Giovanni zu nehmen. Am 7. August 1619 Vorhänge und Teppichstoffe für Villa Mondragone, desgl. 62 Matratzen und zwei Leuchter und ein silbernes Kreuz für die dortige Kapelle. Am 31. August Silber und Paramente aus der Kapelle des Kardinals von Toledo. Am 14. September Tapeten aus Damast und Leder mit Wappen aus der Kapelle des Quirinalpalastes [31]).

Manches, was zur inneren Ausstattung seiner Paläste und Villen diente, ließ

[31]) Die Schenkungen (Concessiones) im Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27.

Digitized by Google

der Kardinal aus dem gewerblich hochentwickelten Flandern kommen, inspbesondere Arazzi. Der Nuntius in Brüssel Guido Bentivoglio war für dergleichen Besorgungen ein sachkundiger Vermittler [32]). In einem Brief vom 9. Januar 1610 an Kardinal Scipione empfiehlt der Nuntius diesem einen Bildteppich, der für König Heinrich II. von Frankreich bestimmt gewesen war, aber infolge von dessen Tod nicht mehr zur Ausführung gekommen ist. Der Entwurf dazu stammt von einem Mechelner Maler, der lange in Italien studiert hat, und ist sehr schön, von großartiger Erfindung und voll von überlebensgroßen majestätisch bewegten Figuren. Der Entwurf ist noch nicht ganz fertig koloriert, es würde also eine völlig neue Arbeit werden, für den Winter nächsten Jahres könnte sie vollendet sein. Am Schluß des Briefes fügt Bentivoglio noch das Urteil eines ihm befreundeten Malers aus Antwerpen hinzu; derselbe hat die Zeichnung der Geschichte Simsons gesehen und versichert, das sei der beste Teppich, der je in Flandern gearbeitet worden sei. Zugleich kündigte er dem Kardinal an, daß er ihm etwas für Italien ganz neues schicke, nämlich eine Uhr, die ihm in der Villa dienen könnte. Dieselbe gibt die ganzen und halben Stunden mit Musik an. Hoffentlich mache sie, bemerkt der Briefschreiber, den römischen Meistern keine Schwierigkeiten, da sie aufgezogen und reguliert werden müsse. Am 16. Januar desselben Jahres schreibt der Nuntius über 17 Bildteppiche, die in Antwerpen verkäuflich sind, und legt eine genaue Beschreibung derselben mit Angabe der Masse bei. Kardinal Borghese ging auf die in dem erstgenannten Brief gegebene Anregung ein und bestellte den Teppich mit der Geschichte Simsons. Bentivoglio versprach, seinen Wünschen nachzukommen, und hoffte den Auftraggeber zufrieden zu stellen. Er beschreibt eingehend den aus 16 einzelnen Stücken bestehenden Teppich und versichert, daß er das flämische Phlegma tüchtig anspornen werde, damit die Arbeit rasch fertig werde. Auf diesen Brief vom 24. April folgte ein andrer vom 8. Mai 1610, worin der Nuntius über die Zahlungen an die 60 mit dem Teppich beschäftigten Arbeiter spricht. Nach der Vollendung des Baues der Villa Pinciana schrieb der Kardinal am 4. Februar 1617 an den Nuntius Bentivoglio, der inzwischen nach Paris versetzt worden war, und bat um Besorgung von neuen Bildteppichen, betonte aber als feiner Kenner, daß er nur ausgezeichnete Ware haben wollte, nichts gewöhnliches, die Entwürfe müßten von „mano eccellente" sein, die Teppiche selbst dürften nicht mit dem Pinsel nachgearbeitet sein.

Die grenzenlose Freigebigkeit Pauls V. gegen seinen Neffen Scipione und die übrigen Familienglieder hat bei den Zeitgenossen in Rom vielfach Ärgernis, Mißgunst und Aufsehen erregt; vornehmlich nahmen die Jesuiten Anstoß daran. Ihr Kardinal Bellarmin wagte es, dem Papst Vorstellungen wegen vermeintlicher Verschleuderung von Kirchengut zu machen, allerdings ohne Erfolg, und 1613 kam in London die Anklageschrift des Jesuiten Martino Becano heraus, der dem Papst den gleichen Vorwurf machte und vorrechnete, daß der Kardinal mit allen seinen Beneficien eine Jahresrente von 250 000 Scudi genieße, und daß das Vermögen der Familie Borghese dank den Zuwendungen des Papstes schon auf 1 873 000 Scudi zu schätzen sei. In der Tat galt der Stammhalter des Hauses, Giovanni Battistas einziger Sohn Marcantonio,

[32]) Über die Besorgung von Arazzi durch Bentivoglio: Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie II, 103, fol. 22—42. — Vicchi, 162. — Über die Uhren: Felini, 350.

Digitized by Google

schon damals für den reichsten Fürsten Italiens. Der aus den Niederlanden stammende Advokat Theodor Ameyden sagte damals in einer Schrift über die Kurie, die Borghese seien bereits „padroni di tutto". Solche Einwendungen gegen den Nepotismus Pauls V. mögen ihn bewogen haben, am 26. Januar 1619 in Form eines Schreibens an Kardinal Scipione die ausdrückliche Erklärung abzugeben, daß die Schenkungen verschiedener Gemälde auf Leinwand und Holztafeln von ausgezeichneten Künstlern, die dem Kardinal durch Enzio Bentivoglio und andere aus Kirchen, Klöstern usw. zugekommen seien, mit Wissen, Erlaubnis und Willen des Papstes geschehen sind, daß sie daher rechtmäßiges Eigentum des Kardinals sind und daß niemand, weder die päpstliche Kammer, noch irgend welche Kirche, Kloster, religiöse Gemeinschaft usw. Ansprüche darauf gegen den Kardinal geltend machen und ihn darum belästigen kann [33]). Das Sammeln von Werken der Malerei und Plastik lag dem Kardinal Scipione ganz besonders am Herzen und die Sammlerleidenschaft hat auch bei ihm die Wirkung gehabt, daß er über alle Bedenken wegen der Art der Erwerbung leicht hinwegkam, die nicht immer einwandfrei gewesen ist. Dem hemmungslosen Sammeleifer des Kardinals verdankt aber die Nachwelt eine der herrlichsten und an Meisterwerken reichsten Galerien Roms, denn er wird mit Recht als ihr Begründer gepriesen, wenn auch den übrigen Angehörigen des Hauses Borghese ein Teil des Verdienstes zukommt, denn auch sie haben zu allen Zeiten die Begünstigung der bildenden Künste als ein nobile officium angesehen. Bevor wir uns mit der Entstehung und Entwicklung der borghesischen Kunstsammlungen beschäftigen, mag ein und das andere Aktenstück aus dem Archiv hier Erwähnung finden, welches bezeugt, wie die Familie am Anfang des 17. Jahrhunderts der Kunstgeschichte wie dem Kunsthandel ihre Aufmerksamkeit zugewandt hat.

Das eine Stück ist eine undatierte und nicht mit dem Namen des Verfassers versehene Abhandlung über die italienische Malerei: „Discorso di anonimo intorno alla pittura" [34]). Ihrem Inhalt nach muß die Schrift während des Pontifikats Pauls V. abgefaßt sein, und es liegt nahe, an die Urheberschaft Giovanni Bagliones zu denken, der viel für die Familie Borghese beschäftigt gewesen ist und die nach seinem Tod gedruckten Lebensbeschreibungen von Künstlern seiner Zeit verfaßt hat. Nach den allgemeinen einleitenden Betrachtungen wird darin von der Freskomalerei der letzten Zeit geredet und es werden genannt die Arbeiten in der Sala Regia des Vatikans, im Palazzo Farnese, in den Kirchen S. Maria dell' Anima, della Pace, Trinitá dei Monti (wahrscheinlich die Gemälde Nebbias in der dortigen Kapelle Borghese) und in S. Maria Annunciata. Dann heißt es weiter: „E di modernissimo si vede in Campidoglio del Cavalier Giuseppe, a S. Giovanni Laterano la Cappella di Clemente VIII., a Farnese la Galleria, camere e camerini et ultimamente alla Cappella di S. Maria Maggiore et sala con camere a Monte Cavallo" (d. h. die unter Paul V. ausgeführten Fresken). Nachdem dann die nach Gegenständen verschiedenen Gattungen der Malerei behandelt worden sind, folgt ein Verzeichnis italienischer Maler, beginnend mit Cimabue.

---

33) Die Anklageschrift Becanos: Vicchi, 118—123. — Über den Nepotismus und die borghesischen Reichtümer: Vicchi, 46 ff., 48 ff., 128 ff., 134 ff. — Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 595 ff.

34) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 828, fol. 243—269.

Digitized by Google

Den Schluß der Abhandlung bildet eine Betrachtung über das Erkennen von Bildern und über das Aufhängen derselben; dabei empfiehlt der Verfasser, nackte Szenen, antike Götter und dergleichen in die Schlafzimmer zu hängen, um bei der Begattung als Vorbilder zu dienen, damit man schöne Kinder erzeuge. Die Fürsten Borghese haben diesen Rat befolgt, wie uns durch eine Reihe von Reisebeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts bestätigt wird. Hendrik van Huyssen, ein holländischer Rechtsgelehrter, der 1698 in Rom war, berichtet vom Palazzo Borghese: „Auch ist daselbst eine Kammer mit lauter nackenden Bildern, welche aber den Fremden in der heiligen Woche aus großer Heiligkeit nicht gezeigt werden, es sei denn, daß man dem Bewahrer derselben ein gut Stück Geld verehre." Ein Bayrischer Jubiläumspilger des Jahres 1700 erzählt in seinem Itinerarium, daß er im Schlafzimmer des Fürsten Borghese lauter unzüchtige und nackte Bilder gesehen habe, und Johann Georg Keyßler fand drei Jahrzehnte später im sechsten Gemach der Galerie, dem Schlafzimmer, viele Gemälde der Venus und andere nackte Bilder [35]).

Ein anderes Zeugnis für das Interesse, welches im Haus Borghese während des Pontifikats Pauls V. für die Erwerbung von Gemälden lebte, ist ein Verzeichnis verkäuflicher Bilder: „Nomi Cognomi de molti pittori, scultori, architetti famosissimi con i loro ritratti fati da li apresso scritti li quali si ritrovano nele mani deli Redi (= Eredi) di Jacomo König". Das Verzeichnis enthält vorwiegend Arbeiten von Venezianern und von anderer Hand geschrieben: „Un Cristo passo di mano del Tentoreto. Tre paesi fiamengi antichi. Tre paesi di notte antichi. Un Ecce Homo di man del Titiano. Un modello di S. Lorenzo mano di Titiano. Una Madonna del Tentoreto con il fanciulo en brazo. Una Europa di Paolo Veronese. Un quadro antico che representa più figure e metendogli un specchio disopra e guardare nel detto specchio se vede una bellissima Madonna e detto quadro fù comprato gia 30 anni fa in Roma." — Dieses undatierte Verzeichnis steckt zusammen in einem Band mit Briefen und anderem aus der Zeit von 1593 bis 1604. Sprachliche Eigentümlichkeiten weisen auf Venedig als Ort der Entstehung desselben hin, wozu auch die Bemerkung am Schluß stimmt, daß das letzte Gemälde in Rom gekauft sei [36]).

Eine gründliche Geschichte der borghesischen Sammlungen, ihrer Entstehung und Weiterentwicklung, worin auch über die Erwerbung der hervorragendsten Meisterwerke Aufschluß gegeben würde, wäre eine zwar mühevolle, aber reizvolle Aufgabe für den Kunsthistoriker. Hier können nur die Grundlinien gezogen und einige Einzelbeiträge dazu geboten werden. Zunächst ist gegenüber sehr verbreiteten irrigen Meinungen, die sich zum Teil selbst in Schriften von Fachleuten finden, festzustellen, daß der heutige Bestand des Museums und der Galerie Borghese, die sich seit 1901 als italienische Staatsgalerie im Kasino der Villa Pinciana befinden, sich keineswegs mit dem Bestand des Jahres 1891, als der Bankerott des Fürsten Paolo Borghese erfolgte,

[35]) Cod. Germ. Mon. 4516, Itinerarium oder Reisebeschreibung durch ganz Italien 170. — Huyssen, 311. — Keyßler, II, 53 ff.

[36]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie III, 109 A, fol. 130 f. — Nach Thieme-Beckers Künstlerlexikon war Hans Jakob König (Kinig) um 1536 in Füssen geboren und von etwa 1570 bis um 1590 in Italien als Kunsthändler tätig. Er scheint um 1600 gestorben zu sein. 1607 empfing sein Sohn noch Zahlungen von der Kunstkammer Kaiser Rudolfs für Sachen, die der Vater geliefert hatte.

Digitized by Google

und noch weniger mit dem des Jahres 1633, als Kardinal Scipione starb, deckt. Es sind im Lauf von drei Jahrhunderten mit dem Kunstbesitz des Hauses erhebliche Veränderungen vorgegangen, nicht nur im Sinne der Vermehrung. Weiter ist daran festzuhalten, daß der im 17. Jahrhundert gebildete Grundstock der Sammlungen aus zwei ursprünglich getrennten Sammlungen besteht, nämlich dem Museum und der Galerie des Kardinals Scipione, sowie den von den Brüdern Giovanni Battista und Francesco erworbenen Kunstwerken, die erst durch das Testament des Kardinals mit jenen in eine Hand kamen; weiter daß in der Folgezeit durch Heirat und Erbschaft die Kunstschätze der Familien Aldobrandini und Salviati an die Borghese gekommen sind. Bleiben wir zunächst bei den Sammlungen der Brüder des Papstes, die im Palast im Campo Marzio wohnten, der bis 1891 auch die berühmte Gemäldegalerie enthalten hat. Sie haben am 7. Oktober 1609 aus dem Nachlaß des Bildhauers Tomaso della Porta eine große Zahl von antiken Statuen, Büsten und sonstigen plastischen Arbeiten in Marmor und Bronze angekauft [37]). Der Verkäufer Giovanni Paolo della Porta, Bruder des Verstorbenen, erhielt dafür 6500 Scudi. Als sachverständige Zeugen waren bei dem Abschluß zugegen der Architekt Flaminio Ponzio und der Steinmetz Stefano Cardi. Schon der 1610 gedruckte Trattato nuovo von Felini erwähnt die Antiken des Palastes: „Nel Palazzo dei Borghesi sono molte et artificiose statue, particolarmente tutte quelle che furono del giá Cav. della Porta, comparate per qualche migliaia di scudi" und hebt besonders als eine „cosa molto rara" den Centaur mit dem Amor hervor. Als wenige Monate nach dieser Erwerbung Giovanni Battista Borghese gestorben war, wurde im Februar 1610 ein genaues Inventar seines Nachlasses aufgenommen; die Aufnahme der Gemälde allein dauerte vom 16. bis 19. Februar, und an antiken Marmorwerken wurden 155 gezählt. Als drei Jahre später der Fürstbischof von Bamberg Rom besuchte, hat einer seiner Begleiter unter den besichtigten Merkwürdigkeiten auch die Statuen des Palazzo Borghese aufgezeichnet und gibt als Gesamtpreis derselben 24000 Kronen an; seine Angaben über einzelne Stücke sind ohne Verständnis und unzuverlässig [38]). Furttenbach, der um 1620 die Ewige Stadt besucht hat, vergleicht die Sammlungen des Palastes wegen des Reichtums „der künstlichsten Gemälde und Figuren von Antiquitäten" mit der Galerie zu Florenz [39]). Aus alledem ist zu entnehmen, daß auch vor dem Testament des Kardinals, welches seinen Kunstbesitz dem einzigen Sohn Giovanni Battistas vermacht hat, die Sammlung des Palazzo Borghese zu den bedeutenden gehörte.

Über die Erwerbungen des Kardinals haben wir einige genauere Nach-

---

37) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie II, 517. — Felini, 213, 335. — Der savoyische Gesandte in Rom Graf Polonghera schrieb 31. Oktober 1609 an den Herzog über die von den Herren Borghese angekauften Statuen und sagte, man glaube, der Besitzer derselben hätte von dem Herzog, dem Kardinal Aldobrandini und anderen erheblich mehr dafür bekommen können, als er jetzt erhält. (Documenti inediti per servire alla storia dei musei d' Italia, II, 407.)

38) Aschhausen, 195: „In palatio Burgesii statua Diogenis, idola duo, item statuam Herculis, Julius Caesaris, Romuli et Remi fratrum, Orelii, effigiem seu Statuam quae dicitur Terenta, aestimatur 20000 coronatorum. Omnes statuas has, quae habentur in hoc palatio, Borghesius emit 24000 coronat". — Vicchi, 128 ff.

39) Furttenbach, 132.

Digitized by Google

richten. Sie beginnen mit einer Schenkung des Oheims vom 30. Juli 1607 [40]). Die päpstliche Kammer war nämlich in den Besitz der Gemäldesammlung des Cav. Giuseppe d'Arpino gekommen, der zur Konfiskation seiner Güter verurteilt durch einen Vergleich mit dem Fiskus diesem seine Bilder überlassen hatte, um seine Güter zurückzuerhalten. Die päpstliche Schenkungsurkunde sagt ausdrücklich, diese Bilder sollten freies und unwiderrufliches Eigentum des Kardinals und seiner Erben sein, „ancorche siano fatti di mano de pittori eccmi et ascendessero a qualsivoglia gran prezzo et valore". Es waren mehr als 100 Nummern, über deren Empfang der Kardinal am 7. August 1607 Empfangsbescheinigung ausstellte. Das Verzeichnis enthält u. a. eine S. Catarina, eine Verklärung Christi, die Gefangennahme Christi, Venus mit einem Putten, Blumen und Früchte, ein Bachanal, ein Presepio, einen Heiland mit dem Kreuz, Madonna mit Jesus und dem Täufer, Bildnis eines Mannes mit einem Hündchen, Bildnis eines Deutschen mit weißem Ärmel, Madonna mit S. Giuseppe und S. Francesco, die Heimsuchung, einen nackten Jüngling mit einem Efeukranz und rotem Mantel, Leda mit dem Schwan, Bildnis des Giovanni Paolo Baglione, ein Bild der Rosa Solimena (gemeint ist eine Kopie des Tizianschen Bildnisses der Sultanin Rosa), ein Bildnis Pauls V., einen Kopf des Michelangelo in Gips, verschiedene Zeichnungen von einzelnen Figuren aus der Transfiguration Raffaels, verschiedene Stiche und Zeichnungen. Bald nach dieser Schenkung, in der man die Grundlage der Galerie des Kardinals erkennen darf, bewarb sich dieser um das in der Franziskanerkirche zu Perugia befindliche Jugendgemälde Raffaels, die berühmte Grablegung. Die Geschichte dieser Erwerbung ist durchaus charakteristisch für die skrupellose Art, wie der Kardinal seine Sammlerleidenschaft befriedigte [41]). Im Herbst 1607 wandte er sich an den päpstlichen Gouverneur von Perugia mit seinem Verlangen und fand, da gegen die Wegnahme des Bildes aus der Baglione-Kapelle von S. Francesco sowohl von den Mönchen wie von dem damaligen Oberhaupt der Familie Baglione Bedenken erhoben wurden, schließlich Unterstützung bei dem Ordensprovinzial für Umbrien, der zu Anfang 1608 gelegentlich einer Restaurierung der Kapelle das Gemälde abnehmen, in die Sakristei bringen und heimlich nach Rom schaffen ließ. Als das Verschwinden des Bildes bemerkt wurde, wandte sich die Totenbruderschaft der Kirche beschwerdeführend an den Rat der Stadt Perugia, der nun Schritte tat, um das Gemälde zurückzuerlangen. Gegen den allmächtigen Kardinalnepoten, hinter dem der Papst selber stand, war aber nichts auszurichten. Das Bild blieb im Besitz des Kardinals als „Geschenk" des Priors von S. Francesco, der erklärte, er habe gehört, daß der Kardinal es „per sua devotione" gern haben möchte. Die Schenkung ist vom 8. März 1608 datiert. Zum Ersatz für den Verlust ließ Scipione Borghese dem Kloster S. Francesco eine Kopie durch den Cavaliere d' Arpino anfertigen. Ins Jahr 1607 fallen noch Schenkungen des Patriarchen von Aquilea und des Bischofs von Ferrara, ersterer soll dem Kardinal die Predigt des Täufers (oder des hl. Antonius) von Paolo Veronese, letzterer

[40]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 327, 331—336.

[41]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 356. — Sauer in den Miscellanea Fr. Ehrle, Rom, 1924, II, 463. Er sagt, der genaue Zeitpunkt der Übergabe des Bildes sei nirgend angegeben; offenbar ist ihm das obige Aktenstück entgangen.

Digitized by Google

das Altarbild der hl. Cosmas und Damianus aus der Kirche S. Anna verehrt haben; am 7. Dezember vermehrte der Kardinal seine Antikensammlung durch den Ankauf von Statuen aus dem Besitz der aus Pisa stammenden Bankiersfamilie Ceoli. Im Jahre 1608 verschaffte Enzio Bentivoglio ihm Gemälde aus dem Schloß von Ferrara, es dürften einige Hauptwerke der venezianischen und der ferrareser Schule gewesen sein. Im August 1609 schenkte Paul V. seinem Neffen eine Menge kleinerer Kunstwerke, Medaillen in Bronze und Gold, Kameen, antike Silbermünzen und Bronzestatuen; die Medaillen stammten zum großen Teil aus dem Besitz des Giovanni Geri, dem sie beschlagnahmt worden waren. 1610 erwarb Scipione von Cigoli das Gemälde des keuschen Josef und von Arpino die für die Totenfeier Giovanni Battista Borgheses gemalten Bilder der Erschaffung des ersten Menschenpaars und der Roma [42]). Auch der Brüsseler Nuntius wurde Vermittler für Erwerbung von Gemälden. Am 9. Januar 1610 kündigte er ihm die Sendung eines Gemäldes der Grablegung Christi von einem älteren Meister aus Brügge an, welches in Brüssel immer sehr hochgeschätzt worden sei. Zugleich sandte er zwölf kleine Landschaften eines guten Antwerpener Malers, sechs davon in Querformat, sechs in Oval [43]). Ferner schenkte Paul V. am 27. Mai 1611 ein kleines Gemälde, welches sich bisher im Vatikan befunden hatte und dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, den Heiland mit der Weltkugel darstellend [44]).

So war im Jahre 1613, als der Fürstbischof von Bamberg den Kardinal in seinem Palast an der Piazza Scossacavalli besuchte, dort schon eine ansehnliche Kunstsammlung vereinigt. Als der Fürstbischof am 3. März dort zur Tafel war, bewunderte er nicht allein das schöne Silbergeschirr und das künstlerisch geformte Zuckergebäck, sondern auch die Gemälde, Statuen, Schreibtische, Uhrwerke usw. Leider gibt das Reisetagebuch keine genaueren Mitteilungen über die vorhandenen Kunstschätze [45]). Dagegen haben wir aus demselben Jahre die poetische Beschreibung der „Galleria dell' Illustris. e Reverendis. Signor Scipione Cardinale Borghese" von einem seiner Bediensteten Scipione Francucci, der in dem damals üblichen schwülstigen Ton die unvergleichliche Sammlung schildert, die ihm wie ein „Teatro dell' universo" vorkommt [46]). Ein vollständiger und zuverlässiger Katalog ist dieses Poem natürlich nicht, aber es nennt doch einige Hauptwerke, die dem Verfasser besonders beachtenswert erscheinen, womit freilich nicht gesagt ist, daß seine Auswahl der Bewertung entspricht, die von der Kunstwissenschaft unserer Zeit anerkannt ist. Unter den antiken Statuen werden ausdrücklich zwei Gladiatoren und eine Leda genannt, ebenso

[42]) Vat. Lat. 7964, I, 6. — Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 428 f., 439 f., 472 ff. — Venturi.

[43]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie II, 103, fol. 22 f.

[44]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 485. — Venturi schreibt das Gemälde dem Lionardoschüler Marco da Oggione zu.

[45]) Aschhausen, 140.

[46]) Vat. Arch. Fondo Borgh. IV, Serie 102. — Das äußerst seltene, in Deutschland überhaupt nicht aufzutreibende, 1647 in Arezzo gedruckte Werk von Francucci habe ich nicht selbst gesehen; ich kann daher nicht sagen, ob es mit der Handschrift im Archiv Borghese völlig übereinstimmt. Was Lionello Venturi daraus in der Zeitschrift L' Arte, 1909, S. 38—39 veröffentlicht hat, läßt sich nicht mit Sicherheit auf die Himmlische und irdische Liebe deuten. Er erwähnt auch die Handschrift, scheint sie aber nur flüchtig angesehen zu haben, denn es ist ihm entgangen, daß gleich am Anfang der Palast im Borgo als Sitz der Galerie bezeichnet ist.

Digitized by Google

der Seneca, Adonis, Ganymed, eine Penthesilea, mehrere antike Büsten, dann ein „Saturn con un figlio in bracio", womit ohne Zweifel der Silen mit dem Bacchusknaben gemeint ist; von modernen Büsten waren die des Papstes und des Kardinals vorhanden. Den meisten Raum widmet Francucci den Gemälden; er beschreibt eine Reihe von Landschaften und Jagdbildern, worauf er ausdrücklich 20 Gemälde nennt und beschreibt, die so aufeinander folgen: Der Brand Trojas von Baroccio, die triumphierende Roma und die Fama von Giuseppe d'Arpino, ein Opfer Abrahams, die Judith von Baglione, David mit dem Haupt Goliaths von Caravaggio, der keusche Josef von Cigoli, die Verkündigung von Lavinia Fontana, die Geburt Christi von Francesco Salviati, die Jungfrau das Kind säugend von Fra Bartolomeo, Johannes der Täufer von Raffael, derselbe von Caravaggio und Paolo Veronese, Maddalena zu den Füßen Christi, die Grablegung von Raffael, die Kreuzabnahme von Passignano, Jesus als Gärtner von Tizian, Diana mit drei Nymphen im Bad, die Ausrüstung Amors von Tizian, das Familienbildnis Pordenones; endlich die Statue eines Mohren von Cordier. Ob die berühmte Himmlische und irdische Liebe Tizians schon damals im Besitz des Kardinals war, geht aus Francuccis Gedicht nicht mit Sicherheit hervor; die Worte „Beltà disornata und Beltà ornata", die in der Dichtung vorkommen, werden von manchen Kunstforschern auf dies Gemälde gedeutet, aber eine Beschreibung des Bildes, die es zuverlässig erkennen ließe, fehlt bei Francucci. Die erste unanfechtbare Erwähnung dieses Wunderwerks geschah durch Carlo Ridolfi in seinem 1646 verfaßten Buch „Le Meraviglie dell' Arte", wo Tizians Bild „Due donne vicine ad un fonte entro a cui si specchia un fanciullo" als im Besitz des Fürsten Borghese bezeichnet wird [47]).

Eine weitere Schenkung von Gemälden, meist kleineren Devotionsbildern, hat Paul V. dem Kardinal am 7. August 1619 gemacht; die Stücke wurden dem päpstlichen Magazin entnommen und waren alle eingerahmt. Darunter befanden sich: ein Jüngstes Gericht auf Holz, eine Himmelfahrt Mariä auf Leinwand, ein kleines Bildchen der Verkündigung aus Florenz auf Holz, eine Geburt Christi auf Holz, eine Madonna della Pace auf Leinwand, ein kleiner Ecce Homo auf Leinwand, ein Bild der Madonna von S. Maria Maggiore auf Leinwand und anderes mehr. Am 16. Septempber d. J. folgten noch 17 Gemälde von Heiligen aus dem Nachlaß des Priors Vincenzo Cicala in Frascati [48]). Um 1620 war Furttenbach am Tiber und bemerkte in seiner Beschreibung der Villa Borghese, daß sich dort ein Bildnis des japanischen Gesandten befindet, der sich 1616 in Rom hat malen lassen, sowie allerlei japanische Möbel. Am 24. März 1624 besuchte Landgraf Georg von Hessen-Darmstadt die Villa des Kardinals vor Porta Pinciana; in dem von seinem Kammerjunker Heinrich Dietrich v. Grünrath geführten Reisetagebuch werden die in dem Kasino befindlichen Tapezereien, schönen Tische, Gemälde, künstliche Kästlein, schöne Säulen und viele schöne Antiquitäten von Statuen und anderen gegossenen Stücken erwähnt, ohne Nennung von Einzelheiten [49]). Wir sehen daraus, daß um 1620 sich bereits in dem um 1615 vollendeten Kasino Vasanzios eine Gemäldegalerie und Antikenmuseum befanden, die dem Kardinal gehörten; doch

[47]) Ridolfi, 178.
[48]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie I, 27, fol. 601—602, 609.
[49]) Furttenbach, 134. — Grünrath, 91—102.

Digitized by Google

scheint diese Sammlung sich nicht mit dem völlig zu decken, was der Kardinal in dem Palast an Piazza Scossacavalli vereinigt hatte; einen Teil seines Kunstbesitzes und gewiß nicht den geringsten dürfte er bei sich im Palast im Campo Marzio behalten haben, den er nach dem Tod Pauls V., vielleicht schon früher, bezogen hat. Von dem Inhalt der Sammlung in der Villa haben wir noch bei Lebzeiten des Kardinals eine poetische Beschreibung, die kürzer gefaßt ist als die erwähnte von Francucci und natürlich ebenso wenig wie jene den Wert eines zuverlässigen Katalogs hat. Sie ist vom 1. Januar 1628 datiert und hat einen Bediensteten des Kardinals namens Ludovico Leporeo zum Verfasser. Von den 24 Oktavseiten des Poems beschäftigen sich nur die letzten 10 mit dem Inneren des Kasinos. Wir erfahren daraus, daß sich die Bildwerke Lorenzo Berninis und von Antiken der Satyr, Narciss, Hermaphrodit, Seneca, Büste Alexanders d. Gr. und Gemälde Tizians, Pordenones, Raffaels, Michelangelos, Passignanos, Pomarancios, Arpinos, Palmas und mancherlei Landschaften daselbst befanden. Ausdrücklich erwähnt Leporeo von Tizian nur dessen Madonna mit dem Kind [50]).

Als Kardinal Scipione am 3. Oktober 1633 mit Tod abgegangen war, fiel sein gesamter Besitz einschließlich der Kunstsammlungen kraft letztwilliger Verfügung an seinen Vetter Marcantonio, den Stammhalter des Geschlechts, als strengstes Fideicommiss in fortlaufender Primogenitur. Es ist anzunehmen, daß die testamentarischen Anordnungen des Kardinals auch insofern beobachtet wurden, daß zunächst wenigstens keine Veränderungen in der Unterbringung der Sammlungen vorgenommen wurden. Wir haben also von da an bis 1891 zwei Sammlungen des Fürsten Borghese, die im Palazzo Borghese und die in der Villa, von einander zu unterscheiden, womit nicht gesagt ist, daß die vom Kardinal hinterlassenen Kunstwerke nur in der Villa zu suchen seien. In der ältesten ausführlichen Beschreibung der Villa von Manilli, 1650 erschienen, die einen Katalog aller darin befindlichen Kunstwerke enthält, sind z. B. einige Gemälde nicht aufgeführt, von denen wir wissen, daß sie dem Kardinal bei Lebzeiten gehört haben, nämlich Cigolis keuscher Joseph, Domenichinos Jagd der Diana, Dossos Zauberin Circe, Lanfrancos Polyphem und Odysseus (ursprünglich in Villa Mondragone), Lavinia Fontanas Kopf eines Jünglings und Pordenones Familienbild. Tizians Ausrüstung Amors wird von Manilli unter der Bezeichnung „Venus mit zwei Nymphen" als in der Villa befindlich genannt, jedoch dürfte es sich nicht um das Original handeln, da Montelatici in seiner Beschreibung der Villa 1700 ausdrücklich dieses Bild als Kopie nach dem im Palazzo Borghese befindlichen Original bezeichnet. Dasselbe dürfte von der Himmlischen und irdischen Liebe gelten, wenn wir überhaupt unter dem von Manilli „I tre Amori" genannten Bild dieses Werk verstehen dürfen, denn Montelatici nennt 1700 „Amor celeste e mondano" in der Villa ausdrücklich eine Kopie nach dem Original im Palast Borghese. Da wir wissen, daß der Cavalier d' Arpino, von dem der Kardinal 1607 eine Gemäldesammlung von über 100 Nummern erhalten hat, zahlreiche Tizianische Gemälde kopiert hat, so könnte unter den „Tre Amori" auch der von Ridolfi erwähnte „Trionfo degli Amori" zu verstehen sein. Ridolfi gibt den Fürst Borghese 1648 als den Besitzer mehrerer Gemälde

[50]) Leporeo, 17.

Digitized by Google

von Venezianern an, ohne zwischen der Villa und der Galerie im Palast zu unterscheiden; es sind: ein David von Giorgione, ein hl. Antonius, der den Fischen predigt, von Paolo Veronese, mehrere Arbeiten von Jacopo da Ponte (Bassano) und von Tizian „Due donne vicine ad un fonte in cui si specchia un fanciullo", „Le grazie con cupidine" und „alcune pastorelle". Was unter der letzteren Bezeichnung zu verstehen ist, erscheint zweifelhaft, die beiden ersteren sind die Himmlische und irdische Liebe und die Ausrüstung Amors. Das wahrscheinlichste ist, daß die Originale dieser beiden Bilder zu denen gehörten, mit denen das Schlafzimmer des Fürsten geschmückt war [51]).

Die beiden ausführlichen Beschreibungen der Villa Borghese von Manilli (1650) und Montelatici (1700) verdienen volles Vertrauen hinsichtlich der vorhandenen Kunstwerke und ihrer Anordnung in den Räumen des Kasinos, da die Verfasser im Dienst der Fürsten als Kustoden der Villa standen und ihre Arbeiten ihren jeweiligen Herren gewidmet haben. Sie sind also in gewissem Sinn offizielle Kataloge. Minder zuverlässig sind sie dagegen in der Bezeichnung der Künstler da, wo die Urheberschaft nicht unbedingt sicher stand. Hier folgen sie der allgemeinen Neigung der Zeit, mit möglichst großen Namen aufzuwarten. Die Verteilung der Werke durch die verschiedenen Räume des Kasinos dürfte im allgemeinen um 1650 die gleiche gewesen sein wie bei Lebzeiten des Kardinals, einzelne Veränderungen lassen sich aber schon nachweisen. Skulpturen und Gemälde waren in beiden Stockwerken verteilt und ohne einen klar erkennbaren Plan, etwa nach der Zeit und den Schulen, angeordnet. Die drei großen Marmorwerke, die der Kardinal von Lorenzo Bernini erworben hatte, standen ebenso wie die Antiken Silen mit dem Bacchusknaben, Fechter, Narciss, Seneca im Erdgeschoß, während in den oberen Räumen der Hermaphrodit, Diogenes, die drei Grazien, der Zentaur mit Amor, der Schlaf von Algardi u. a. Aufstellung gefunden haben. Hier ist schon zu erkennen, daß 1650 das Kasino nicht mehr ausschließlich die vom Kardinal hinterlassene Sammlung enthielt, denn der Zentaur gehörte ja zu den antiken Statuen, die Giovanni Battista Borghese von Porta angekauft und im Palazzo aufgestellt hatte [52]). Auch zu den Gemälden war nach dem Tod des Kardinals einiges neu hinzugekommen, z. B. bei den Bildnissen im Gartensaal des Erdgeschosses die Porträts des Ehepaars Paolo Borghese und Olimpia Aldobrandini (vermählt 1638). Weitere Veränderungen gingen zwischen 1650 und 1700 vor sich, wie ein Vergleich der beiden genannten Beschreibungen ausweist. So gibt Manilli im sogenannten Zimmer des Mohren im Erdgeschoß unter den Gemälden die Grablegung Raffaels und die Muse (Sibylle) des Domenichino an, die bei Montelatici überhaupt nicht mehr genannt sind, also offenbar in den Palast Borghese gekommen waren [53]). Im Palast befanden sich um 1700 mehrere Originale, von denen in der Villa nur noch Kopien hingen, nämlich: von Tizian die Ausrüstung Amors, die Himmlische und irdische Liebe, eine Venus, ein Bacchanal, von Caravaggio Christus in Emaus, von Francesco Albani die Vier Jahreszeiten. Als neu hinzugekommen weist die Beschrei-

[51]) Ridolfi, I, 87, 140 ff., 178, 320, 387.
[52]) Felini, 213.
[53]) Manilli, 76, 85.

Digitized by Google

bung Montelaticis in der Villa folgende Gemälde nach: Bildnisse des Giovanni Battista Borghese (geb. 1639), seiner Gemahlin Eleonora Boncompagni und ihrer Kinder, vier Landschaften von Giovanni Francesco Grimaldi, ein Bacchanal von Nicolaus Poussin, ein älteres Gemälde des Konzils von Trient, ein Gemälde von Johann Paul Schor, darstellend die Maskerade auf Piazza Borghese 1664 und ein Bild des Leandro Reder, welches die Bauten darstellte, die Fürst Borghese 1697 auf seiner Tenuta Carroceto zum Empfang des Papstes Innocenz XII. errichtet hatte [54]).

Über die im Palazzo Borghese aufbewahrten Kunstwerke besitzen wir nicht so gründliche Nachrichten; hierfür sind wir hauptsächlich auf die Guiden und Reisebeschreibungen angewiesen. Huyssen sah dort 1698 Bildnisse Luthers, Macchiavellis und Cesare Borgias, von Tizian die Ausrüstung Amors und ein Porträt, einen Gekreuzigten von Michelangelo, ein Mosaikbildnis Pauls V., zahlreiche Familienbildnisse, die schon erwähnte Kammer mit lauter Nacktheiten und gibt die Gesamtzahl der Gemälde auf 1700 an [55]). Die 1707 erschienenen Délices der l'Italie nennen noch eine Susanna von Rubens, eine Dorfhochzeit von Guido Reni, den hl. Hieronymus von Vasari, David und Goliath von Giulio Romano, den Winter von Bassano, Petrus von Carracci, die Sibylle von Domenichino, seine Jagd der Diana, die vier Jahreszeiten von Albani, von Tizian eine Lucrezia, ein Bacchanal, die Ausrüstung Amors, Schaf ein Lamm säugend, Christus mit der Dornenkrone, Christus an der Säule, Venus und Amor, ein Abendmahl und die Himmlische und Irdische Liebe („Deux femmes nues assises sur le bord d'un grand vase". Reichlicher sind die Verzeichnisse bei Keyßler und in Roiseccos Roma moderna, die über den Bestand der Galerie um die Mitte des 18. Jahrhunderts Auskunft geben; aber auch sie sind nicht vollständig. Z. B. sind die reizenden kleinen Ansichten des Kasinos der Villa und einiger Partien in der Stadt nicht erwähnt, die Johann Wilhelm Bauer kurz nach dem Tod des Kardinals gemalt hat. In die Jahrzehnte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und nachher fallen auch die Erwerbungen zahlreicher Werke von Niederländern, die um diese Zeit blühten, wie die Grablegung Van Dycks, Cuylenhorsts Bad der Diana (bez. 1646) Lunders' Chirurgische Operation (bez. 1648), Honthorsts Susanna (bez. 1655), desgleichen Gemälde Salvator Rosas, Filippo Lauros (Lauwers). Letzterer wurde auch zugezogen, um mit Gaspar Dughet-Poussin Fresken in den Räumen des Obergeschosses des Palasts zu malen, wo die Bücherei des verstorbenen Kardinals aufgestellt war [56]). Einen erheblichen Zuwachs erhielt dann der borghesische Kunstbesitz durch die Aldobrandinische Erbschaft, als die letzte Angehörige des Hauses 1681 gestorben war, doch ist in den Erwerbungen um die Jahrhundertwende ein Stillstand eingetreten, denn von den römischen Künstlern, die damals den Markt beherrschten, ist fast nichts im borghesischen Besitz zu finden. Doch sind unter dem Fürsten Giovanni

54) Manilli, 200, 211. Das Gemälde Schors im großen Eingangssaal des Erdgeschosses, das von Reder im links davon gelegenen Zimmer des Silens.

55) Huyssen, 311, 365.

56) Délices de l' Italie, II, 343 ff. — Venturi. — Roisecco, 1739, 499. — Johann Wilhelm Bauers kleine, auf Pergament gemalte Bilder hängen jetzt im 11. Zimmer des Oberstocks der Villa: ein figurenreiches Bild des Kasinos Borghese und vier Rundbilder des Trajansforums, Kapitols, Monte Cavallo und der Piazza Colonna.

Digitized by Google

Battista II., der 1717 gestorben ist, einige Neubauten und andere künstlerische Arbeiten vorgenommen worden. Dem Klösterchen und der Kirche der Camaldulenser, denen Paul V. ein Grundstück zwischen den borghesischen Gütern bei Frascati und Monte Compatri zum Bau ihres Eremo di Camaldoli überlassen hatte, wandte schon Marcantonio I. seine Fürsorge zu. Die von ihm begründete Kapelle daselbst hat sein Enkel Giovanni Battista 1668 erneuern und ausschmücken lassen [57]). Um dieselbe Zeit begannen Arbeiten in der Basilika S. Maria Maggiore, die zum Teil mit der Vollendung der Rückfront durch Papst Clemens X. zusammenhängen. Der Steinmetz Francesco Fancelli wurde mit Arbeiten in der Kapelle Pauls V. beauftragt, für welche im Dezember 1668 Zahlung erfolgte. Im Jahr darauf war der Bildhauer Giovanni Terriglione unter Leitung des Bildhauers Cosimo Fancelli mit Schnitzarbeiten in der Kapelle beschäftigt, ebenso im Jahre 1671 aus Anlaß der am letzten Sonntag des Karnevals stattfindenden Ausstellung des Allerheiligsten. Nach Entwürfen des Pietro da Cortona und des Johann Paul Schor wurde eine vorübergehende Ausstattung von Holzschnitzerei mit Vergoldung angebracht. Terriglione fertigte aus Lindenholz Konsolen, geflügelte Engel, Leuchter, Füllhörner und allerhand Arabesken; nachdem der Bildhauer Giovanni Battista Vannelli die Arbeiten nachgesehen und gutgeheißen hatte, wurden dem Terriglione 1417 Scudi dafür ausgezahlt [58]). Im Jahre 1672 wurde unter Leitung Carlo Rainaldis an der Vollendung der Rückseite der Kirche gearbeitet. Für plastische Arbeiten, die bei dieser Gelegenheit von Francesco Fancelli und Pietro Jacomo Mola ausgeführt wurden, zahlte der Fürst Borghese von August 1672 bis März 1673 wiederholt Beträge aus, die von Rainaldi angewiesen wurden. Am letzten Sonntag des Karnevals 1673 war dann wieder Terreglione mit Schnitzarbeiten in der Kapelle beschäftigt [59]).

Von neuen Erwerbungen im 18. Jahrhundert erfahren wir zunächst durch Pierleone Ghezzi, der seinem Bildnis des Landschaftsmalers Lucatelli die Bemerkung beigeschrieben hat, daß Giacomo Borghese von ihm drei Supraporten besaß, deren eine, Lucatellis letztes Werk, mit 60 Scudi bezahlt wurde [60]). Einige Jahre später kaufte Camillo Borghese von der Familie Vitelleschi den toten Christus von Engeln beweint, ein Werk des Taddeo Zuccaro [61]). Um diese Zeit mögen auch die acht Landschaften des Claude Joseph Vernet erworben sein, die Volkmann und Ramdohr in den Räumen des Palazzo Borghese gesehen haben, sowie die 52 Landschaften des Orizzonte und seines Nachahmers Ignaz Heldmann, die bis 1891 die Villa Pinciana geschmückt haben [62]).

---

[57]) Tomassetti, IV, 450 f.

[58]) Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie IV, 295.

[59]) Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie IV, 295.

[60]) Vat. Lat. 7889 fol. 25. — Vat. Ottobon. 3116 fol. 87.

[61]) Nach Angabe bei Venturi.

[62]) Volkmann, 1770, II, 366. — Ramdohr, 1798, I, 309. Diese Landschaften sind nach 1891 zum Verkauf gekommen; Professor Artur Haseloff erwarb 1909 auf einer Versteigerung bei Jandolo eines der Heldmannschen Bilder, auf der Rückseite am Rahmen bezeichnet: „Ignazio Heldmann Bavarese in Roma nell' anno 1736". Außerdem hatte es eine gedruckte Marke mit der Bezeichnung: „Stanza del Convitto degli Dei, Ordine terzo, Nr. V", woraus ersichtlich ist, daß sie in dem oberen Gartensaal des Kasinos gehängt hatten.

Digitized by Google

Mit Fürst Marcantonio III., dem 1730 geborenen Sohn des obgenannten, 1763 verstorbenen, Camillo und der Agnese Colonna, beginnt eine zweite Blüte des borghesischen Mäzenatentums. Er hat nicht allein durch seine Vermählung mit Marianna Salviati den Kunstbesitz dieser Familie seinem Hause zugeführt, sondern die unbegrenzten Mittel, über die er verfügte, in wahrhaft fürstlicher Weise der Kunstpflege gewidmet, so daß nicht nur seine römischen Mitbürger seines Lobes voll waren. Karl Ludwig Fernow erklärte in seinem Sitten- und Kulturgemälde von Rom, die dortige Bevölkerung sei dem Fürsten für die Verschönerung der Villa, die mit ihrem Antikenmuseum in dem mit mehr als königlicher Pracht ausgezierten Kasino die erste Villa in Italien sei, eine Ehrensäule schuldig, und der Kurfürst Karl Theodor von Bayern, der 1783 Rom zum zweitenmal besuchte, hat dies Verdienst mit der Bemerkung in seinem Tagebuch anerkannt, der Fürst sei gegenwärtig der einzige unter seinen Standesgenossen in Rom, der etwas Namhaftes auf die schönen Künste verwende [63]). Seine Haupttat war die Umgestaltung der Villa Pinciana, ihre Verbindung mit der alten Vigna Borghese, die neue künstlerische Ausschmückung des Kasinos und die Neuordnung bzw. Vermehrung der dort untergebrachten Kunstwerke. Diese Unternehmungen, die den Fürsten mehr als ein Jahrzehnt hindurch beschäftigten, verdienen unsere Aufmerksamkeit desto mehr, als er in hervorragender Weise deutsche Kräfte mitwirken ließ. Die erste Anregung zu dem Plan mag ihm wohl durch die Anlage der kurz zuvor vollendeten Villa Albani, an der Winckelmann und Mengs einen wesentlichen Anteil hatten, gegeben worden sein; der Einfluß dieser beiden Männer auf das römische Kunstleben machte sich auch bei der großen Unternehmung Marcantonios geltend, ihr Geist waltete über seinem Werk. Zwei Schüler und vertraute Mitarbeiter des Mengs, der damals in Rom dem Raffael und Apelles gleich gestellt wurde, haben daran mitgearbeitet, und wenn Mengs nicht selbst dazu herangezogen wurde, so lag es gewiß nur daran, daß er gerade in jenen Tagen aus Spanien zurückkehrte, nur um in Rom zu sterben. Während Milizia im Frühling 1779 schrieb, „Il principe Borghese profonde tesori, per abbellire la sua Villa Pinciana", stand Mengs schon mit einem Fuß im Grabe [64]).

Die Leitung der Arbeiten übertrug der Fürst dem Architekten Antonio Asprucci, einem Schüler des Nicola Salvi, soweit Bauten und deren innere Ausgestaltung in betracht kamen, während die völlige Umgestaltung der Gartenanlagen dem Maler Christof Unterberger übertragen wurde [65]). Die streng geometrische Gestaltung der Gärten mit geradlinigen beschnittenen Hecken und Reihen antiker Statuen entsprach nicht mehr dem Geschmack der Zeit; nur in der unmittelbaren Umgebung des Kasinos ließ man die alte Anordnung aus der Zeit des Kardinals Scipione bestehen, der größte Teil der Villa aber mit der hinzugezogenen benachbarten Vigna am Muro Torto wurde im englischen Parkstil angelegt und gewann so einen freieren landschaftlichen Charakter. Zugleich trug man aber der klassizistischen Mode Rechnung und

[63]) Karl Theodors Reisetagebuch 1783, 83 u. 118 ff. — Fernow, 1802, S. 71.

[64]) Milizia, Lettere, 104.

[65]) Die Quellen über die Neugestaltung der Villa sind hauptsächlich die römischen Zeitungen und Zeitschriften jener Zeit, nämlich das Diario ordinario des Cracas, das Giornale delle Belle Arti und die Memorie per le Belle Arti; außerdem ein Aktenbündel im Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie IV, 9.

Digitized by Google

stellte an einigen Punkten Nachbildungen antiker Bauten auf, ein Rundtempelchen der Diana, eine Tempelruine des Antonius und der Faustina und in dem neugeschaffenen kleinen See des Giardino del Lago den Tempel des Äskulap. An der Stelle des großen Vogelherds wurde ein etwas vertiefter Platz geschaffen, der heute noch zu den charakteristischen und landschaftlich schönsten Stellen der Villa gehört, die für große Volksbelustigungen bestimmte Piazza di Siena, sogenannt nach dem Hauptplatz der Stadt Siena, auf dem das berühmte Paliorennen abgehalten wird. Ausdrücklich als ein Werk Unterbergers ist die 1791 vollendete „nuova bellissima Fontana dei Cavalli Marini" bezeugt [66]). Außer diesen Seitensprüngen in das Gebiet der Gartenarchitektur und der Plastik hat Unterberger auch ansehnliche Proben seiner Malerkunst in der Villa hinterlassen. In einem Saal des Oberstocks sind fünf Gemälde von ihm in die Decke eingelassen: als Mittelstück die Aufnahme des Herkules in den Olymp, daneben die Ableitung des Flusses Acheloos durch Herkules, die Geschichte der Dejanira, Herkules und Lichas, endlich der Feuertod des Helden [67]). Bis dahin waren die Decken der meisten Räume des Kasinos ohne bildlichen Schmuck; Fürst Marcantonio hat sie alle ausmalen lassen und damit die angesehensten Meister Roms ohne Unterschied der Nationalität beauftragt. Den Anfang machte der Schotte Gavin Hamilton, der die Geschichte des Paris in fünf Bildern darstellte, welche das dritte Zimmer des Oberstocks schmücken. Einer Signatur zufolge ist eines der Bilder bereits 1773 gemalt, vollendet wurde der Zyklus 1784 [68]). Ebenfalls dem trojanischen Sagenkreis entnommen sind die fünf Deckengemälde, die Anton Maron, der Schüler und Schwager des Mengs, in den Jahren 1784—85 gemalt hat. Sie stellen dar: die Flucht des Aeneas aus Troja, sein erstes Zusammentreffen mit der Königin Dido, die Erzählung seiner Abenteuer, seine Abberufung durch Merkur und als Mittelbild den freiwilligen Tod der Dido nach Aeneas' Abschied. Dieser Gemäldezyklus, das bedeutendste historische Werk Marons, hat dasselbe Schicksal gehabt wie der von Unterberger entworfene Brunnen der Villa, die italienischen Kunsthistoriker und Guidenschreiber haben mit wenigen Ausnahmen ihm das Werk zu unterschlagen versucht und es dem Conca zugeschrieben [69]). Tomaso Conca hat auch in der Villa mitgearbeitet; von

[66]) Cracas, 1791, Nr. 1758, 5. November. — Obgleich diese Mitteilung über die Neubauten nicht mißzuverstehen ist und obgleich die Ansichten und Pläne der Villa aus dem 17. Jahrhundert an dieser Stelle eine andere Fontäne (Fontanone rustico oder Fontana del Mascherone) zeigen, haben römische Kunsthistoriker noch vor wenigen Jahren diesen Springbrunnen mit den vier Seepferden als eine Arbeit Berninis bezeichnet. Auf dem Internationalen Kunsthistorikerkongreß in Rom 1912 habe ich die Sache richtig gestellt. („Artisti nordici in Villa Borghese" in den Atti del Congresso Internazionale di Storia dell' Arte in Roma 1912, 413). — Über die Arbeiten an der Piazza di Sienna: Cracas 1792, Nr. 1786, 11. Februar.

[67]) Giornale d. Belle Arti, 1784, S. 209, 217, 225, 233, 241. — Memorie per le Belle Arti, 1786, Oktober, S. 227. — Ramdohr, I, 311 ff. — Nicht mehr vorhanden scheint ein Deckenbild zu sein, welches Unterberger in einem anderen Gebäude der Villa gemalt hat; es stellte nach einem Bericht des Giornale d. Belle Arti den Apollo und die Pythia dar, als Vorbild diente dazu eine antike Gemme, die der Fürst dem Künstler geschickt hatte.

[68]) Giornale d. Belle Arti, 1784, Nr. 1, 3; Nr. 6, 14. — Ramdohr, I, 337. — Zwei Briefe Aspruccis an den Abbate Francesco Parisi aus dem September 1783 (Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie IV, 9) zeigen, daß Hamilton auch sonst dem Fürsten als Berater bei der Neugestaltung der Villa gedient hat.

[69]) Daß die Gemälde von Maron sind, wird unwidersprechlich durch die gleichzeitige Beschreibung im Giornale d. Belle Arti, 1784, Nr. 7, 49; Nr. 19, 145; 1785, Nr. 14, 105 f. bezeugt, dann durch Ramdohr,

Digitized by Google

ihm sind im Silensaal des Erdgeschosses das Deckenbild eines Bacchusopfers, im anliegenden ägyptischen Saal die Deckenbilder aus dem Cybelekult und die Friesbilder aus der Geschichte des Antonius und der Kleopatra, sowie an der Decke des Gartensaals die drei Deckenbilder zur Sage der Galathea [70]). Wieder dem trojanischen Sagenkreis entnahm Domenico de Angelis den Stoff für die Gemälde, die er im Saal des David im Erdgeschoß gemalt hat: das Urteil des Paris, der Ausbruch des trojanischen Kriegs, die Zerstörung von Troja, die Flucht des Aeneas; zum Teil haben antike Reliefs der Villa Medici als Vorlage gedient [71]). In die Decke des Nachbarsaals, sogenannte Sala del Sole, ist ein Gemälde des Francesco Caccianiga eingelassen, der hier den Sturz des Phaeton darstellte. Er hatte auch einen Saal der Galerie Borghese im Erdgeschoß des Stadtpalasts mit einem Deckenbild der Aurora geschmückt [72]). Die fünf Deckenbilder im Zimmer des Hermaphrodits, die von der Sage des Hermaphrodits und der Salmacis handeln, hat Nicola Buonvicini gemalt [73]). Dem Gaetano Lapis aus Cagli werden die Deckenbilder der Aurora im zweiten Saal des Obergeschosses, dem Francesco Novelli die Gemälde zur Geschichte der Psyche an der Decke des vierten Saals im Obergeschoß zugeschrieben [73]). Drei französische Maler haben an der neuen Ausschmückung des Kasinos mitgewirkt. Im Saal des Fechters im Erdgeschoß hat Laurent Pécheux an der Decke die Götterversammlung gemalt, die über Achill und die Leiche Hektors entscheiden sollte; derselbe Künstler hatte auch den Auftrag, vier kleinere Bilder nach der Erzählung der Ilias über Achill und Priamus zu malen, führte ihn aber nicht mehr aus, weil er als Direktor an die Akademie Turin berufen wurde. An den Wänden dieses Saales hat Jean Baptiste Tierce, Mitglied der Académie de France in Rom, vier Landschaften mit antiken Heldentaten gemalt, eine Jagd auf wilde Tiere, den Tod des Milon, den Athleten Polydamas, und die Dankbarkeit des Theseus [74]). Von Bénigne Gagneraux ist das Deckengemälde im 7. Saal des Obergeschosses, welches Jupiter darstellt, wie er in Gestalt eines Satyrs die Antiope beschleicht [75]).

Mit den genannten Gemälden mythologischen Inhalts ist der malerische Schmuck des Kasinos noch nicht abgeschlossen. Es haben noch drei Künstler deutschen Ursprungs daran mitgewirkt. Michael Wutky aus Krems hat im Zimmer des Hermaphrodits über den Türen vier Landschaften gemalt, darunter einen Vulkan und ein Seestück, außerdem an einer Wand zwischen den Türen eine Felsengrotte; nur letzteres

I, 311 ff. und durch den Nekrolog Marons in den Memorie per le Belle Arti, 1808, V, 15 f. — Trotzdem hat Venturi in seinem Katalog der Galerie und des Museums Borghese 1893 wieder Conca als Urheber des Didozyklus genannt, und der Fehler schleppt sich noch bis in die Ausgabe des Gsell Fels von 1912 fort. Ich habe in einem Aufsatz über Maron in der Österreichischen Rundschau, 1908, März, 391 und in meinem Vortrag auf dem genannten Kongreß in Rom 1912 den richtigen Tatbestand festgestellt.

70) Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie IV, 9. Hier ist Conca als der Künstler der Galathea-Bilder angegeben, die später in manchen Guiden dem De Angelis zugeschrieben werden. — Pistolesi, 386. — Nibby, 187. — Thieme-Becker, VII, 289.

71) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 9. — Nibby, 185.

72) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 9.

73) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 9. Lapis und Novelli sind hier noch nicht genannt. Ihre Arbeiten fallen demnach etwas später als die anderen.

74) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 9.

75) Pistolesi, 387. — Thieme-Becker, XIII, 67.

Digitized by Google

Gemälde ist noch vorhanden [76]). In einem anderen Raum hat Taddäus Künze aus Grünberg gearbeitet; er hat in eine von Marchetti gemalte Architektur die Figuren hineingesetzt, darunter die Darstellung des Transports einer großen Urne. Die Lebendigkeit und Anmut seiner Gestalten wird von der zeitgenössischen Literatur gelobt [77]). Im großen Vorsaal des Erdgeschosses sind heute noch die Werke des seiner Zeit berühmten Tiermalers Wenzel Peter zu sehen. Er hat hier in die von römischen Künstlern entworfene Dekoration der Wände die Tierfiguren hineingemalt, auf 16 Wandleisten und in vier Fensternischen im ganzen 162 Tiere, Löwen, Stiere, Hunde, Affen, Vögel, Schmetterlinge usw. Der Leiter des Restaurationswerks in der Villa, Antonio Asprucci, schätzte die Arbeiten Peters so hoch, daß er ihn ermunterte, eine Auswahl davon in Vervielfältigung zu veröffentlichen, und ein römisches Kunstblatt jener Tage urteilte darüber, diese Blätter seien ein besserer Schmuck für Zimmer als die Familienbilder mancher Personen, deren Namen nur im Pfarreiregister verewigt seien. Der Fürst Borghese bestellte bei Peter auch vier größere Gemälde, die bis 1891 noch in der Sammlung des Kasinos zu sehen waren: zwei Taten des Herkules, einen Löwen und einen Tiger [78]).

Die glänzende Ausstattung des großen Vorsaals im Erdgeschoß lag dem Fürsten Marcantonio vornehmlich am Herzen; außer Wenzel Peter hat hier eine Schar von römischen Bildhauern und Malern gewetteifert, Wände und Decke mit reichem Schmuck zu versehen. Das prächtige Fresko der Decke, welches die Vertreibung der Gallier vom Kapitol durch M. Furius Camillus darstellt, ist von dem Sizilianer Mariano Rossi [79]). Ein Bildhauer aus dem Kreis Winckelmanns und Marons, Vincenzo Pacetti hat in diesem Saal sowie in anderen Räumen des Kasinos Reliefs zum Schmuck der Wände ausgeführt, auch hat er mehrere antike Statuen restauriert. Seine Mitarbeiter bei der Herstellung des Skulpturenschmucks des Vorsaals wie der anderen Säle waren Tomase Righi, Agostino Penna, Giovanni Monti, Francesco Carradori, Salimeni und Massimiliano Laboureur. Außer diesen neuen Arbeiten wurden von dem verstorbenen Pierre Monnot vier Reliefs in dem Saal des Silens angebracht [80]). Die Arabesken an den Wänden des Vorsaals sind ein Werk Pietro Rotatis, verschiedene Perspektiven und Arabesken in anderen Räumen sowie die Deckenbilder der Aurora und der Flora sind von der Hand des Giovanni Battista Marchetti aus Siena, die gemalten Medaillons im zweiten Saal des Erdgeschosses von Luigi Argicola. Das Deckengemälde des Apollo und der Daphne im dritten Saal ist ein Werk des Pietro Angeletti und das Fresko Lanfrancos im Gartensaal des Oberstocks wurde 1782 von Domenico Corvi restauriert, der zugleich die Fresken in den Lünetten und über den Fenstern neu malte [81]).

---

[76]) Vat. Arch. Fondo Borgh. Serie IV, 9. — Pistolesi, 386. — Nibby, 187.

[77]) Memorie per le Belle Arti, 1785, November, 193 f.

[78]) Giornale d. Belle Arti, 1784, Nr. 11, 81; Nr. 50, 404 f.; 1785, Nr. 44, 245; 1787, Nr. 44, 349 f. — Memorie per le Belle Arti, 1785, November, 169 f., 171. — Ramdohr, I, 337. — Stolberg, II, 218. — Cracas, 1830, Nr. 2, Nekrolog. — Kunstblatt, 1830, Nr. 48, 191. — Pistolesi, 384, 387. — Nibby, 184, 186.

[79]) Pistolesi, 384. — Nibby, 184.

[80]) Vat. Arch. Fondo Borghese, Serie IV, 9. — Pistolesi, 384 ff. — Nibby, 184 ff.

[81]) Pistolesi, 384 ff. — Nibby, 184 ff.

Digitized by Google

Diese Erneuerung der Villa Borghese war ein Ereignis für Rom, welches die Quiriten Jahre lang um so mehr beschäftigte, als der Fürst, noch ehe alles vollendet war, zu erkennen gab, daß er mit fürstlicher Freigebigkeit seinen Mitbürgern den Mitgenuß an dieser schönen Besitzung gewähren wollte. Schon im Oktober 1778 ließ er auf dem Gelände der Villa öffentliche Volksbelustigungen abhalten, Ochsenhetzen, Glücksrad und dergleichen mehr, im Herbst des folgenden Jahres wiederholten sich die Schauspiele, und Papst Pius VI. geruhte während des Oktobers die Neuanlagen und die noch im Gang befindlichen Arbeiten daselbst zu besichtigen. Im Oktober 1787 kam er abermals, um den vollendeten Äskulaptempel und das Museum im Kasino zu sehen. In demselben Herbst bot der Fürst den Römern ein neues Schauspiel, indem er von dem Äskulaptempel Luftballons aufsteigen ließ[82]). Die Fremden, die Rom besuchten, waren voll Bewunderung für den Park der Villa wie für die Kunstschätze des Kasinos. Tischbein liebte die Villa wegen ihrer landschaftlichen Schönheit und schrieb von seinem zweiten Aufenthalt in Rom am 28. März 1783 an Merck: „Es war zwar schon angefangen, als ich das erstemal hier war, aber nun ist es fertig und so prächtig, daß es gewiß seinesgleichen nicht in der Welt hat." Doch fehlten auch die Kritiker nicht; Milizia schrieb 1779, ehe alles fertig war, die neuen Gemälde in der Villa hätten keinen Beifall gefunden, ohne allerdings genauer anzugeben, welche er damit meint. Archenholz, der überhaupt an Italien leicht etwas zu tadeln findet, hielt sich über die Geschmacklosigkeit des Fürsten auf, der die Innenräume des Kasinos mit modernen Zieraten und Vergoldung à la française ausschmücken ließ[83]).

Mit der baulichen Erneuerung und künstlerischen Ausschmückung des Kasinos verband Fürst Marcantonio eine Neuordnung der darin vereinigten Kunstwerke der Malerei und Plastik. Volkmann hatte die dortigen Sammlungen noch in dem Zustand vor der Umwandlung gesehen; Ramdohr fand sie erheblich verändert und sagte daher am Anfang seiner Beschreibung, die Volkmannschen Angaben träfen nicht mehr zu: „Man war zu meiner Zeit (1784) mit Aufstellung und Anordnung der Kunstwerke in diesem Palast noch nicht ganz fertig." Ein völlig neues Aussehen erhielt der große Vorsaal im Erdgeschoß durch den plastischen und malerischen Schmuck der Wände; für Aufhängung von Gemälden war hier kein Raum mehr, und alles, was seit den Zeiten des Kardinals Scipione hier zu sehen gewesen, wurde nun entfernt. Im Oberstock wurde ein ganzes Zimmer den Landschaften Orizzontes eingeräumt, ein anderes den Landschaften von Philipp Jakob Hackert; von ihm, der damals der große Modemaler auf dem Gebiet der Landschaft war, hat Borghese neun Gemälde von ansehnlichem Umfang erworben; fünf erhielten einen Ehrenplatz in der Gartenloggia des Obergeschosses den Fenstern gegenüber. Ein Nekrolog Hackerts im Morgenblatt erinnert daran, daß diese Bilder, von denen fünf die wechselnde Beleuchtung der Tageszeiten darstellten, damals scharfe Kritik erfuhren; vielleicht bezieht sich die

---

[82]) Cracas, 1778, Nr. 398, 8. 9; 1779, Nr. 502; 1787, Nr. 1334 u. 1336. — Staatsarchiv München, K schw. 105 15, römischer Gesandtschaftsbericht.

[83]) Tischbein, Aus meinem Leben, I, 166. — Briefe an J. H. Merck, herausg. von K. Wagner, 1835, S. 377 ff. — Milizia, Lettere, 126. — Archenholz, England und Italien, II, 246 ff.

[84]) Ramdohr, I, 311, 340.

Digitized by Google

oben erwähnte Bemerkung Milizias auf diese Arbeiten. Auch Kurfürst Karl Theodor, der sie 1783 in der Villa sah, war nicht ganz einverstanden mit ihnen. An neueren Gemälden kamen die schon erwähnten Tierstücke des Wenzel Peter und ein Johannes der Täufer von Mengs hinzu[85]). Auch die Antikensammlung der Villa erfuhr unter der Fürsorge Marcantonios eine ansehnliche Vermehrung, hauptsächlich durch die Ausgrabungen, die durch Hamilton auf dem borghesischen Gut Pantano an der Stätte des alten Gabii vorgenommen wurden. Die Funde auf diesem Gelände, welches Kardinal Scipione 1614 von den Colonna gekauft hatte, waren recht ergiebig; im Juli 1792 konnte der Fürst verschiedene Bildhauer beauftragen, die ausgegrabenen Statuen zu ergänzen, wie es damals Sitte war. Wenn auch keine Meisterwerke vom Rang des borghesischen Fechters darunter waren, so fanden sich doch gute Arbeiten wie ein Eros und eine Diana, die sich das Gewand anlegt, und die Bereicherung des Antikenmuseums war so ansehnlich, daß man es nun meist das Museum Gabinum nannte[86]).

Wie die Lebenszeit des Fürsten Marcantonio den Höhepunkt des Reichtums des Hauses Borghese bezeichnet, so auch den ihres Kunstbesitzes, der dann durch die napoleonische Herrschaft schwere Einbußen erlitten hat. Seine Vermählung mit der Erbtochter des Hauses Salviati fiel zusammen mit dem Ende des fast hundertjährigen Prozesses um die Erbschaft Aldobrandini, die den Borghese von den Pamphili streitig gemacht worden war. Über die Kunstwerke der Familie Aldobrandini haben wir nur unzureichende Nachrichten; von der berühmten antiken Hochzeit wissen wir, daß sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch verschiedene Hände endlich in den Besitz des Vatikans gekommen ist. Ein römischer Brief des Teutschen Merkurs vom 1. Juli 1810 meldete, daß die Villa Aldobrandini mit ihrem Inhalt an alten und neueren Kunstwerken für 12000 Piaster losgeschlagen werden sollte[87]). Es waren aber schon vorher Gemälde der Aldobrandinis in den Palast Borghese gebracht worden, wo sie die von dem Fürsten Borghese-Aldobrandini bewohnten Räume zierten. Um 1792—95 waren dort zu sehen: eine heilige Familie von Garofalo, die Flucht nach Ägypten von Barocci, Christus und der Pharisäer von Lionardo, eine Madonna mit dem Kind und Johannes von Raffael, einige Landschaften von Lucatelli, Orizzonte und Vernet und ein Seestück von Manglard[88]). Nach Ridolfi befanden sich im Besitz der Aldobrandinis viele Gemälde der venezianischen Schule, die vermutlich Kardinal Pietro Aldobrandini nach der Vereinigung Ferraras mit dem Kirchenstaat von dort weggebracht hatte. Es sollen mehrere Arbeiten des Jacopo da Ponte-Bassano, ein heiliger Sebastian von Giorgione, ein Bacchanal von Giovanni Bellini mit Landschaft von Tizian und von diesem ein Triumph des Bacchus, ein Gemälde der Religion, eine Madonna mit den hl. Hieronymus und Lorenzo sowie „due pastorelle che suonano flauti nel seno di un prato" (die Lebensalter?) gewesen sein[89]). Über den Kunstbesitz der Salviati wissen wir aus der

[85]) Ramdohr, a. a. O. — Stolberg, I, 403 f. — Karl Theodors Tagebuch 1783, 82. — Morgenblatt für die gebildeten Stände, 1807, Nr. 203, Nekrolog. — Pistolesi, 387. — Nibby, 188.

[86]) Tomassetti, III, 495—497. — Cracas, 1792, Nr. 1814 u. 1830. — Friederike Brun, Tagebuch über Rom, 1795, III, 53, 77.

[87]) Teutscher Merkur, 1810, August, 276 ff.

[88]) Stolberg, I, 439. — Brun, III, 309.

[89]) Ridolfi, I, 57, 87, 178, 387.

Digitized by Google

Zeit vor der Vermählung Marcantonios, daß sie von Tizian einen Ganymed, von Correggio eine Diana, von Albani die Entführung der Europa, von Tintoretto eine Auferweckung des Lazarus, verschiedene Werke des Annibale Carracci, darunter eine Magdalena, von Lionardo eine Maria, von Guido Reni eine Magdalena, von Paolo Veronese einen Christus mit den drei Marien, von Sebastiano del Piombo eine Madonna, von Bronzino einen Gekreuzigten und einen Johannes in der Wüste, von Andrea del Sarto vier Geschichten aus dem alten Testament, von Sodoma einen Christus auf dem Weg nach Golgatha, von Domenichino ein Bildnis des Papstes Gregor XIII. und seines Neffen und von Francesco Furini Bildnisse der Schwestern Salviati hatten [90]). Aus dem Katalog Venturis geht mit Bestimmtheit hervor, daß von ehemals Salviatischen Gemälden folgende in der jetzigen Galerie Borghese sind: das Rundbild der Jungfrau mit dem Kind und Johannes von Lorenzo di Credi, Landschaften von Giovanni Battista Mola und eine Bambocciata von Cerquozzi. Dadurch ist nicht ausgeschlossen, daß am Ende des 18. Jahrhunderts noch andere Werke aus dieser Erbschaft im Besitz der Borghese waren; denn außer den öffentlich sichtbaren Kunstwerken befanden sich noch andere in den Privatzimmern der Familie, in die nur selten ein Fremder gelangte. Ramdohr, der etwas mehr zu sehen bekam als die große Menge der Forestieri, berichtet z. B. von Werken zweier Künstler im Palast, die sonst nirgends erwähnt werden; es waren zwei Bilder von Giovanni Paolo Pannini aus Piacenza, die den Monte Cavallo und die Peterskirche darstellten, sowie Freskogemälde „L'Universo" von Ludwig Stern [91]). Die Guiden und Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts führen mit ihren Verzeichnissen des Gemäldebestands noch zu einer beachtenswerten Feststellung, daß nämlich eine Anzahl von Hauptwerken, auch solchen, von denen wir wissen, daß sie von Kardinal Scipione erworben worden sind, sich schon mit Beginn des Jahrhunderts im Palast und nicht in der Villa befanden. Das gilt z. B. von Tizians Ausrüstung Amors, sowie der Himmlischen und irdischen Liebe, von Domenichinos Sibylle und Jagd der Diana, Albanis vier Jahreszeiten, Baroccis Brand von Troja, Pordenones Familienbild, von Dosso Dossis Circe und den hl. Cosmas und Damianus, Bronzinos sogenanntem Cesare Borgia und Provenzales Mosaikporträt Pauls V. Die Besitzer haben offenbar diejenigen Werke, auf die sie besonderen Wert legten, in der Galerie des Palastes oder in dessen Privaträumen behalten [92]).

Fürst Marcantonio, der so eifrig bemüht war, den künstlerischen Glanz seines Hauses zu vermehren, mußte noch erleben, wie die Franzosen die Ewige Stadt ihrer vornehmsten Kunstschätze beraubten. Unter den Gemälden, die nach dem Friedensvertrag von Tolentino im Frühling und Sommer 1797 nach Paris verschleppt wurden, befanden sich auch Meisterwerke der borghesischen Galerie wie die Grablegung von Raffael. Als im Jahr darauf die französische Revolution siegreich auch in Rom eingezogen war, feierte der Pöbel die gewonnene Freiheit mit einem

---

[90]) Les Délices de l' Italie, 1707, II, 171. — Roisecco, 1739, 102. — Keyßler, 55, 106. — Volkmann, II, 599.

[91]) Venturi. — Ramdohr, I, 310.

[92]) Les Délices, de l' Italie, 1707, II, 343 ff. — Huyssen, 311, 165. — Keyßler, II, 53 ff. — Roisecco, 1739, 497 ff.

Digitized by Google

Einbruch in die Villa Borghese und der Verwüstung der dortigen Anlagen, bis der französische Platzkommandant Ordnung schaffte. Obgleich dann die Söhne Marcantonios ihre Dienste dem Kaiserreich widmeten und der ältere, Camillo, sich mit Napoleons Schwester Pauline vermählte, hörten die Bedrängnisse nicht auf. Die schöne junge Frau brachte zwar bei ihrer Vermählung 1803 ein prachtvolles Tafelgeschirr von vergoldetem Silber, Geschenk ihres Bruders, mit ins Haus und ihr Gemahl wurde von dem weltbeherrschenden Schwager zum Fürsten von Guastalla ernannt, aber was Napoleon mit der einen Hand gab, nahm er mit der anderen. Im September 1807 erzwang er gegen Camillos Willen den Verkauf der Antiken des borghesischen Museums an das französische Kaiserreich. Als Gegenwert sollte der Fürst eine Million Scudi (8 Millionen Francs) und eine Leibrente von 60 000 Scudi erhalten, die Zahlung ist aber niemals völlig realisiert worden. Napoleon liebte rasch zu handeln; am 29. September kam die kaiserliche Ordre heraus und fünf Wochen später begann die Ausräumung des Museums in der Villa. Vor den Augen der erregten römischen Bevölkerung, die den Kunstbesitz der Stadt durch wiederholte Verkäufe aus den Palästen des finanziell ruinierten Adels immer mehr schwinden sah, wurden 322 antike Werke aus der Villa auf Ochsenkarren geladen und nach Paris gebracht [93]). Der berühmte Fechter des Agasias, der Mars Borghese, Silen mit dem Bacchusknaben, der Zentaur mit Amor, Diana von Gabiä, die Kandelaberbasis mit den 12 Göttern, die Marmorvase mit bacchischen Darstellungen, die Genrefigur des Straßenjungen, der Sarkophag mit Aktäon, die Venus von Monte Porzio und Pallas von Velletri und der Hermaphrodit prangen seitdem in den Sälen des Louvre zum höheren Ruhm französischer Zivilisation. Nur ein neues Werk der Plastik verdanken die borghesischen Sammlungen den Jahren der napoleonischen Zwingherrschaft, die liegende Marmorstatue der schönen Pauline Bonaparte, die Canova im Sommer 1804 in Gipsabguß vollendet hatte und die mit Ende 1806 in Marmor fertig wurde. Sie stand darauf bis 1891 in der Galerie des Palastes und wurde dann mit dieser in die Villa übergeführt [94]).

Auch Fürst Camillo hat die Bewahrung der Kunstschätze seines Hauses als ein nobile Officium angesehen, und abgesehen von dem durch Napoleon erzwungenen Verkauf der Antiken ist dieser für die römischen Sammlungen verhängnisvolle Zeitraum ohne weitere Verluste am borghesischen Kunstbesitz vorübergegangen. Nach dem Sturz des Kaisertums hat Camillo sich sofort bemüht, die nach Paris verschleppten Werke wiederzuerlangen, allerdings ohne Erfolg hinsichtlich der Antiken,

---

93) De Cesare, Roma e lo Stato del Papa, 1907, I, 81. — Vicchi, 269. — Silvagni, La Corte e la Società romana nei Secoli XVIII e XIX, II, 568. — Der Hermaphrodit, der sich heute in dem Kasino der Villa befindet, ist nicht der bei S. Maria della Vittoria gefundene, sondern ein anderer, den der Bildhauer Andrea Bergondi im 18. Jahrhundert ergänzt hat. — Über die ausgeleerte Villa Borghese klagt Freiherr Emich von Üxküll in einem Brief aus Rom, 31. Juli 1811, selbst die Reliefs an der Außenseite habe man entfernt (Fragmente über Italien, 1811, 35). — Die Verschleuderung der Kunstsammlungen römischer Adelspaläste wurde erleichtert durch die 1798 unter der französisch-republikanischen Herrschaft erfolgte Aufhebung der Fideikommisse.

94) Wilhelm von Humboldt schrieb 4. Juli 1804 aus Rom: „Canova hat ihre Statue gemacht, die jetzt in Gips in seinem Atelier steht und sehr ähnlich sein soll; sie liegt halb hingelehnt auf einem Sofa". (Wilh. und Karoline v. Humboldt, II, 198.) — Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, IV, 136 f. — Thieme-Becker, V, 519.

Digitized by Google

da man sich in Paris auf den Standpunkt stellte, dieselben seien durch rechtsgültigen Kauf gegen Zahlung erworben worden. Nur was durch den Frieden von Tolentino geraubt worden war, wurde zurückgegeben, und im September 1816 sahen die Römer mit Freuden die heimkehrenden Schätze, darunter die Grablegung Raffaels und die Jagd der Diana des Domenichino, durch Porta del Popolo einziehen[95]). In den folgenden Jahren ließ der Fürst sich den Ersatz des beraubten Antikenmuseums der Villa angelegen sein. Unter der Oberfläche der Güter seines Hauses lagen noch manche Schätze aus alter Zeit verborgen, man mußte sie nur heben. Seit 1819 ließ Camillo Borghese in der Vigna Lucidi bei Monte Porzio Ausgrabungen vornehmen, die mehrere Jahre hindurch fortgesetzt wurden und gute Erfolge hatten. Unter anderem fand man dort eine Leda mit dem Schwan, zwei Apollotorsen, einen Diadumenos, sowie den Kolossaltorso eines Kaisers. Auch aus den Ausgrabungen bei Monte Calvo kamen Funde in das Kasino der Villa: 1824 ein tanzender Faun, den Thorwaldsen ergänzte, eine Daphne, die Juno Pronuba und Bildnisbüsten des Anakreon und des Alkäos. Der Satyr mit dem Bacchusknaben wurde 1832 in der Tenuta Inviolatella an der Via Cassia ausgegraben, die Tenuta Torrenuova am Fuß der Albanerberge, die schon 1760 die Statue der Artemis Kurotrophos geliefert hatte, wurde von 1834 bis 1849 von neuem durchforscht und es kamen ans Tageslicht die Mosaikfußböden der Pupiniervilla mit den Gladiatorendarstellungen, der Sarkophag des M. Aurelius Prosenes, das Mosaik mit den Seepferden, zwei andere Sarkophage und ein Apollo. Der Torso eines Knaben wurde 1835 in der Nähe der Via Nomentana gefunden[96]). Dem Fürsten Camillo sind noch einige Erwerbungen von Gemälden zu verdanken; 1818 kaufte er von Ignazio Grossi den Heiland des Carlo Dolci und die Madonna des Sassoferrato, aus dem Besitz der Familie Lancelotti den Verlorenen Sohn des Guercino. Die wertvollste Errungenschaft brachte ihm das Jahr 1823, als es ihm gelang, auf einer Versteigerung in Paris die Danae von Correggio für 285 Pfund zu erwerben. Einige lebende Künstler wurden in dieser Zeit beschäftigt, wenn auch in bescheidenerem Maße; 1824—25 malte Franz Kaisermann aus Yverdun sechs große Landschaften aus der Umgebung der Villa Aldobrandini in Frascati, die noch am Anfang unseres Jahrhunderts in einem Saal dieser Villa hingen und einen guten Begriff von der Aquarellkunst dieses seinerzeit sehr beliebten Vedutenmalers gaben[97]).

Gleich seinem Vater hat Fürst Camillo eine Vergrößerung und Neugestaltung der Villa Pinciana vorgenommen. Er ließ die von dem Vater geschaffenen Anlagen unangetastet, vergrößerte aber den Park nach der Via Flaminia hin, indem er von 1820 an Gärten vor Porta del Popolo ankaufte, darunter die Villa Giustiniani, zuletzt 1831 die Villa Olgiati-Bevilacqua vor Porta Pinciana, in der sich das sogenannte Landhaus Raffaels mit den Fresken seiner Schüler (Bersaglio degli Dei, Hochzeit des Alexander mit Roxane und Hochzeit des Vertumnus und der Pomona) befand. Diese Fresken, die der völligen Zerstörung entgegengingen, wurden herausgenommen

95) Notizie del Giorno, 1816, Nr. 38.

96) Über den Ersatz der Antiken: Helbig, II, 124, 130, 148. — Tomassetti, IV, 367, 461. — Cracas, 1829, Nr. 92. — Venturi.

97) Notizie del Giorno, 1825, Nr. 13. — Cracas, 1824, Nr. 16. — Venturi.

Digitized by Google

und in die Galerie des Palazzo Borghese gebracht, von wo sie 1891 in die Sammlung des Kasinos kamen. Die neu erworbenen Grundstücke wurden mit der alten Villa verbunden und dem ganzen Besitztum die Gestalt gegeben, die es bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts hatte. Zur Leitung der hierfür erforderlichen Bauten berief Camillo den Architekten Luigi Canina. Dieser mehr gelehrte als künstlerisch schöpferische Baumeister hat von 1825 bis 1829 eine Reihe von Bauten in Nachahmung antiker Stilarten ausgeführt, an dem neuen Eingang vor Porta del Popolo das jonische Prachtportal, die beiden Brückenübergänge über dem Vicolo delle Tre Madonne zur Verbindung der alten Villa Pinciana mit dem neu erworbenen Teil, bei dem vorderen eine ägyptische Pylonenanlage, bei dem anderen einen römischen Triumphbogen. Canina selbst hat sein Werk in dem 1828 zu Rom gedruckten Buch „Le nuove Fabbriche della Villa Borghese" beschrieben und erläutert [98]).

Durch den 1833 erfolgten Tod des kinderlosen Fürsten Camillo fiel die ganze borghesische Erbschaft an seinen jüngeren Bruder Francesco, der 1800 nach dem Tod des Vaters Marcantonio den aldobrandinischen Besitz als Sekundogenitur angetreten hatte. So war der gesamte Besitz Marcantonios wieder in einer Hand vereinigt, bis er durch die von Francesco gestifteten drei Fideikommisse unter seine drei Söhne verteilt wurde. Die durch die französische Revolution aufgehobenen Fideikommisse waren durch ein Motuproprio Pius VII. vom 6. Juli 1816 wieder gestattet worden und zwar nicht allein für die Immobilien, sondern auch für Sammlungen von Kunstwerken, Bibliotheken usw. Von der nun gebotenen Möglichkeit, die Kunstsammlungen seines Hauses auf gesetzlichem Wege in ihrem unveränderten Bestand zu sichern und zusammenzuhalten, machte Fürst Francesco Gebrauch, indem er 1833 die Errichtung eines Fideikommisses in der Primogenitur seiner Familie für die in einem genauen Verzeichnis ausdrücklich aufgeführten Kunstwerke der Galerie im Palast wie in der Villa beantragte [99]). Das Verzeichnis umfaßt 526 Kunstwerke, fast ausschließlich Gemälde, in 10 Räumen des Palastes und 194 Skulpturen in 11 Räumen der Villa, zumeist antike Arbeiten, dabei auch die Werke Berninis und Laboureurs. Nicht aufgenommen in das Verzeichnis, also von der Fideikommißfessel frei, waren die Gemälde im Kasino der Villa, wie z. B. die sämtlichen Landschaften von Orizzonte und Hackert. Die Gemälde der Galerie waren ihrer Wertschätzung gemäß auf zwei Verzeichnisse verteilt; die Liste A enthielt z. B. die Werke Raffaels, Tizians, Correggios, Domenichinos, Dosso Dossis, Pordenones, Albanis, Garofalos, Gentileschis, Baroccis, Kranachs, Van Dycks, Honthorsts und Canovas. Das Verbot der Veräußerung sollte jedoch nicht absolut sein, vielmehr sollte gestattet sein, ein Kunstwerk aus der Sammlung zu entfernen, wenn ein gleichwertiges dafür eingestellt und fideikommissarisch gebunden würde. Nachträglich wurde der Fideikommißantrag auf die aus der sogenannten Villa Raffaels übernommenen Fresken ausgedehnt (Zusatz vom März 1834). Die päpstliche Genehmigung und Gesetzeskraft erhielt das Fideikommiß am 24. April 1834. Nachdem der Kirchenstaat völlig dem Königreich Italien einverleibt war, wurde durch

---

98) Vicchi, 225, 226, 230. — Carus, I, 323 f. — Cracas, 1829, Nr. 92.
99) Mariotti, 81 ff.

Digitized by Google

Gesetz vom 28. Juni 1871 auch für diesen Teil des Königreichs die Aufhebung der Fideikommisse ausgesprochen, jedoch unter ausdrücklicher Ausnehmung der Kunstsammlungen, Bibliotheken usw., die gebunden bleiben sollten, weil man befürchtete, Italien würde sonst einen großen Teil seiner Kunstschätze durch Verkauf an das Ausland verlieren. In der Tat sind auch trotz der Aufrechterhaltung des Fideikommisses für die Galerien manche wertvolle Kunstwerke in der Folgezeit heimlich ins Ausland verkauft worden; dem Haus Borghese gereicht es zur Ehre, daß es dergleichen nie getan hat, obgleich der finanzielle Zusammenbruch infolge der verunglückten Bauspekulation im Ludovisiquartier den Fürsten Paolo 1890 genötigt hat, vieles von seinem Besitz zu Geld zu machen. Als ihm ein vorteilhaftes Angebot für das dem Raffael zugeschriebene Bildnis des Cesare Borgia gemacht wurde, schlug er den gesetzlichen Weg ein und hat mit Zustimmung des Unterrichtsministeriums dieses Gemälde aus der Fideikommißgalerie herausgenommen, als Ersatz dafür aber eine Madonna mit Jesus und Johannes von Lorenzo Credi, einen hl. Stephanus von Francia, eine Madonna mit Heiligen von Lorenzo Lotti und einen gekreuzigten Heiland von Fiorenzo di Lorenzo eingestellt, worüber am 13. August 1891 ein notarieller Akt aufgenommen wurde. Der angebliche Cesare Borgia ging für 600000 Francs in den Besitz des Pariser Rothschilds über[100]). Den größten Teil des nicht fideikommissarisch gebundenen Besitzes an Kunstwerken, kostbaren Möbeln, verschiedenen Dekorationsstücken, Tafelgeschirr, Bronzen, Keramiken und der wertvollen Bibliothek, zu der Kardinal Scipione mit den Schenkungen des Papstes den Grund gelegt hatte, auch alle im Kasino der Villa befindlichen Gemälde, hat Fürst Borghese zur Befriedigung seiner Gläubiger 1891—92 durch den Antiquar Sangiorgi versteigern lassen. Zugleich wurde die ganze Gemäldegalerie aus dem Palast in das Kasino der Villa gebracht und dort neu geordnet. Der Park kam unter die Verwaltung der Gläubiger, die einige Jahre lang daraus eine Einnahmequelle zu machen suchten. Die Villen Mondragone und Taverna in Frascati wurden 1895 an den Jesuitenorden verkauft, der die erstere schon seit 1865 in Benutzung hatte. Das fernere Schicksal der Villa Borghese und der darin untergebrachten kostbaren Schätze älterer Kunst hat am Ende des vorigen Jahrhunderts die Öffentlichkeit nicht in Italien allein aufs lebhafteste beschäftigt; die italienische Regierung erkannte es als ihre Pflicht, die unersetzlichen Werte, die dort vereinigt waren, für Rom zu sichern, und hat 1899 mit der Familie Borghese einen Vertrag über den Ankauf der Galerie und des Museums durch den Staat abgeschlossen. Die Genehmigung durch das Parlament erfolgte im Dezember 1901 zugleich mit der Bewilligung von drei Millionen für den Ankauf der Villa. Die Gemälde- und Skulpturensammlung wurde für den billigen Preis von 3 600 000 Lire Eigentum des italienischen Staats, der Park mit den darin befindlichen Gebäuden wurde bei der endgültigen Versteigerung im Juli 1902 für die vom Parlament bewilligte Summe erworben, obgleich die römische Sparkasse als Gläubigerin den Taxwert auf 5 250 000 Lire angesetzt hatte, und der Stadt Rom als Geschenk überlassen. So ist die Gründung des Kardinals Scipione nach dreihundert Jahren zusammen mit der von ihm angelegten und von seinen Nachfolgern vermehrten fidei-

[100]) Mariotti, 102.

Digitized by Google

kommissarischen Kunstsammlung in die Obhut des italienischen Staates und der Stadt Rom gekommen; die Sammlung bewahrt noch in ihrem jetzigen Namen „Regia Galleria Borghese" das rühmliche Gedächtnis der um die Kunstpflege hochverdienten Nepotenfamilie des Papstes Paul V.

Benutzte Quellen.

Vatikanisches Archiv, Fondo Borghese.
Italienisches Staatsarchiv, Rom, Depositaria Generale und Tesoriere Segreto.
Bayrisches Staatsarchiv München, römische Gesandtschaftsberichte.
Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, Reisetagebuch Grünrath.
Vatikanische Bibliothek, Latina, Capponiana, Ottoboniana.
Staatsbibliothek München, Cod. Germ. Mon. 4516, Itinerarium oder Reisebeschreibung durch ganz Italien. — Cod. Germ. Mon. 1980, Karl Theodors römisches Reisetagebuch.
Römische Pfarreibücher von S. Lorenzo in Lucina und SS. Apostoli.
Felini, Pietro Martire, Trattato nuovo delle cose meravigliose dell' alma Città di Roma, Rom, 1610.
Panciroli, Ottaviano, Tesori Nascosti di Roma Rom, 1625.
Bzovio, Abramo, Paulus Quintus Borghesius, Rom 1626.
Furttenbach, Josef, Neues Itinerarium Italiä, Ulm, 1627.
Leporeo, Ludovico, Villa Borghese, Rom 1628.
Totti, Pompilio, Ritratto di Roma moderna, Rom 1638.
Baglione, Giovanni Battista, Le Vite de pittori, scultori et architetti, Rom 1642.
Ridolfi, Carlo, Le meraviglie dell' Arte, Venedig 1648.
Pflaumern, Joh. Heinrich, von, Mercurius Italicus, Augsburg 1649.
Manilli, Jacomo, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Rom 1650.
Falda, Giovanni Battista, I Giardini di Roma, Rom 1670.
Montelatici, Domenico, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Rom 1700.
(Huyssen, Hendrik van), Curieuse und vollständige Reisebeschreibung von ganz Italien, Freiburg 1701.
Rogissart, Les Délices de l' Italie, Paris 1707.
Titi, Filippo, Nuovo studio di pitture etc., Rom, 1721.
Roisecco, Gregorio, Roma ampliata e rinovata, Rom 1725.
—, Descrizione di Roma moderna, Rom 1739.
—, Roma antica e moderna, Rom 1745.
Keyßler, Johann Georg, Neueste Reise durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1740.
J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, Leipzig 1770—71 und 1777.
Vasi, Giuseppe, Itinerario istruttivo di Roma, Rom, 1777.
Giornale delle Belle Arti, Rom 1784—88.
Memorie per le Belle Arti, Rom, 1785—88.
Archenholz, J. W. von, England und Italien, Leipzig 1785.
Ramdohr, F. W. B. von, Über Malerei und Bildhauerkunst in Rom, Leipzig 1787.
Stolberg, Friedrich Leopold Graf von, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien u. Sizilien, Leipzig 1794.
Brun, Friederike, Tagebuch über Rom 1795—96, Zürich 1800.
(Uxküll, Emich Frhr. von) Fragmente über Italien in Briefen an einen Freund, 1811.
Cancellieri, Francesco, Il mercato, il lago dell' acqua Vergine etc. Rom 1811.
Vasi-Nibby, Itinéraire instructif de Rome, Rom 1824.
Carus, C. G., Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, im Jahre 1828, Leipzig 1835.
Forcella, Vincenzo, Iscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma, Rom, 1869 f.
Nibby, Antoine, Itinéraire de Rome, Rom 1877.
Documenti inediti per servire alla Storia dei Monumenti d' Italia, Rom 1879.
Silvagni, Davide, La Corte e la Società romana, Florenz 1882 ff.
Armellini, Mariano, Le Chiese di Roma, Rom 1891.
Mariotti, Filippo, La Legislazione delle Belle Arti, Rom, 1892.

Digitized by Google

Venturi, Adolfo, Il Museo e la Galleria Borghese, Rom 1893.
Helbig, Wolfgang, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Leipzig 1899.
Noack, Friedrich, Der Wiener Maler Anton Maron, in der Österreichischen Rundschau 1900, XIV.
De Cesare, Raffaele, Roma e lo Stato del Papa, Rom 1907.
Chledowski, Kasimir, Der Hof von Ferrara, Berlin 1910.
Tomassetti, Giuseppe, La Campagna Romana antica, medioevale e moderna, Rom 1910 ff.
Atti del Congresso Internazionale di Storia D' Arte, Rom 1912.
Orbaan, Virtuosi del Panteon, im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1915, XXXVII.
Sauer, Josef, Wie Raffaels Grablegung in den Besitz der Borghese kam, in Miscellanea Fr. Ehrle, Rom 1924.
Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1907 ff.
(Cracas), Diario ordinario di Roma, Rom.
Notizie del Giorno, Rom.

Digitized by Google

Joseph Vonderau, Die Ausgrabungen am Dome zu Fulda in den Jahren 1908—1924 = 16. und 17. Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins. Fulda 1919 und 1924.

Die Anzeige der Berichte über die Ausgrabungen am Dom zu Fulda, die im letzten Jahrzehnt durchgeführt worden sind, kommt reichlich spät. Die ungewöhnliche Bedeutung der Ergebnisse indessen mag es rechtfertigen, daß ich mich dennoch ausführlicher über den Gegenstand äußere, zumal zu vermuten ist, daß die Berichte als Veröffentlichungen eines Lokalvereins nicht die Verbreitung gefunden haben, die man ihnen wünschen muß.

Die Neuplättung des Fußbodens im Dom im Jahre 1919 gab den äußeren Anlaß, unter und auch vor und innerhalb der Ostfassade des Doms tiefer in den Boden zu gehen. Die Ausgrabungen ließen sich ostwärts vor dem Dom noch ein Stück weiter treiben, und ebenso war es möglich, im ehemaligen Kreuzganggarten, also an der Westseite der großen Kirche, Ausgrabungen zu veranstalten. Eine literarische Vorbereitung war vorausgegangen. Im Jahre 1900 hatte G. Richter eine ausgezeichnete Darstellung der ersten Anfänge der Bau- und Kunsttätigkeit des Klosters Fulda (Fulda 1900) gegeben. Die Leitung der Ausgrabungen, die der Fuldaer Geschichtsverein durchführte, lag in den Händen des längstbewährten Professors Joseph Vonderau, der sich durch mehrere vortreffliche Arbeiten auf dem Gebiet der Vor- und Frühgeschichte der Fuldaer Gegend einen Namen gemacht hat. Ja man darf sagen, die hochentwickelte Technik, die die Wissenschaft der Vorgeschichte im Ausgrabungswesen allmählich ausgebildet hat, ist diesen Ausgrabungen ganz besonders zugute gekommen: auf das allersorgfältigste sind, um dies gleich voraus zu zagen, die Bodenverhältnisse, die Ablagerungen der verschiedenen Kulturschichten, die Verhältnisse der zum Teil sehr kompliziert übereinandergreifenden Bauwerke beobachtet und mustergültig geklärt worden.

Was man bisher von der karolingischen Kirche des wichtigsten Benediktinerklosters im inneren Deutschland wußte, war herzlich wenig. Man erinnert sich noch des berühmten Streits um die Anfänge der kreuzförmigen Basilika in Deutschland, in dem auch Fulda eine wichtige Rolle spielte. So wenig Sicheres damals vom Grundriß der Abteikirche bekannt war, auch seither ist man über mehr oder weniger einleuchtende Vermutungen eigentlich nicht hinausgekommen. Fest stand nur, daß Dientzenhofer in seine Ostfassade zwei „alte" Türme eingebaut hat. Aus welcher Zeit sie stammten, blieb ungewiß. Ferner war man darüber einig, daß die Westwände der heutigen Sakristei und der Marienkapelle die Westwände des Querhauses vermutlich der karolingischen Basilika darstellen. Man kannte also ungefähr die Ost-Westlänge der Kirche, wußte aber z. B. über die Form der Chöre nichts Zuverlässiges. Die Ausgrabungen der Jahre 1908—1913 und 1919—1924 haben nun nicht nur über den Grundriß der Ratgarbasilika so gut wie vollständig Klarheit geschaffen, sie haben auch die älteste Klosterkirche in Fulda, die Kirche des heiligen Sturmius, wenigstens im Grundriß ziemlich sicher kennen gelehrt.

Aber ich will ausführlich berichten. Zunächst fanden sich auf dem Platz östlich vor dem Dom, zum Teil noch unter die Ostfassade und also in das Innere der Kirche fortlaufend, die Fundamente von drei aneinander hängenden sehr sorgfältig ausgeführten Zellen. Fußboden, Wandputz, eine Heizanlage, Reste von aufgemalten Inschriften, auch von Wandmalereien geben ein leidlich deutliches Bild von der Bestimmung des Baues, den diese Fundamente einst getragen haben. Es kann sich nur um die Unterkunfts- und Wohnräume handeln, die Sturmius mit seinen Sieben 744 errichtete, um von hier aus seinen Kirchenbau ins Werk setzen zu können. Römisch ist die Anlage ganz zweifellos nicht. Das Gebäude muß spätestens 791 (s. unten) abgebrochen worden sein, da die aufgedeckten Mauerzüge von den Ostteilen der Ratgar-Kirche überzogen werden.

Des weiteren wurde festgestellt, daß die heutige Ostfassade des Domes drei konzentrisch angelegte Apsiden überschneidet. Die älteste, kleinste, innere (C) ist die Apsis der Sturmiusbasilika. Der Durchmesser im Lichten beträgt 11 m. Zu ihr gehörte ein dreischiffiges, ohne Querhaus anschließendes Langhaus, dessen Gesamtbreite ebenfalls annähernd sicher zu ermitteln ist. Das Fundament der Südarkade ist gefunden: das Mittelschiff war gleichfalls 11 Meter breit. Noch nicht festgestellt ist der Westabschluß: aber einleuchtende Überlegungen führen zu der Vermutung, daß die Westwand „ungefähr auf der Linie der heutigen östlichen Vierungspfeiler" gelegen haben muß. Auch ein Estrich dieser Kirche ist gefunden: die Fußbodenhöhe steht demnach gleichfalls fest. Im Zusammenhang mit dieser ältesten Kirche wurde ferner südlich vom heutigen Dom eine parallel verlaufende ost-westlich gerichtete Mauer

Digitized by Google

aufgedeckt, die nur eine Südmauer der Klostergebäude des Sturmiusklosters gewesen sein kann. Querverlaufende Fundamentzüge sind als Innengliederung dieses ältesten Klosters anzusprechen.

Das rasche Wachsen des Klosters führte bekanntlich schon 791 zur Anlage einer weit größeren Kirche. Das ist die Basilika Ratgars. Dieser gehört die größte der drei gefundenen Ostapsiden an (A), mit einem Radius von 7,50 m (im Lichten), das sind 25 römische Fuß. Vom Bau Ratgars sind weiter nachgewiesen die nördliche und südliche Außenwand der Seitenschiffe und ein Säulensockel von der südlichen Mittelschiffarkade (zwischen den heutigen Vierungspfeilern). Die Mittelschiffbreite betrug 17 m (im Lichten), war also breiter als die lichte Weite der Ostapsis. Das Langhaus war (mit den Mauerstärken) 33 m breit. Daß ein östliches Querhaus nie bestanden hat, war schon vor den Ausgrabungen so gut wie sicher: diese haben nun die endgültige Klarheit über diesen Punkt gebracht. Das aufregendste Ergebnis der Untersuchungen, die sich schließlich nicht nur auf die Überreste unter dem heutigen Fußboden erstreckten, sondern auch das hochgehende Mauerwerk in den „alten" Osttürmen und in den Westteilen des heutigen Doms in Betracht gezogen haben, ist nun dies: aus der Höhenlage verschiedener Türen im nördlichen der beiden Türme läßt sich mit fast vollständiger Sicherheit die Höhe der ursprünglichen Seitenschiffdecke, ja auch die Höhe des Mittelschiffs erschließen [1]). Der Fund zweier Akanthuskapitäle endlich, die Vonderau mit gutem Grund für karolingisch erklärt, und seine einleuchtende Kritik des bekannten Browerschen Berichtes über den Zustand der Abteikirche von 1612 machen im hohen Maße wahrscheinlich, daß die Ratgabarsilika in ihren Hauptteilen noch 1612 gestanden hat, daß also die berichteten Brände keinen wesentlichen Schaden verursacht haben. Ja es ist sehr wohl möglich, daß auch Dientzenhofer die alte Mittelschiffarkade — mächtige Granitsäulen mit Akanthuskapitälen (aus Marmor?) — nicht vollständig abgerissen, sondern wenigstens stückweise nur ummantelt hat, so daß also heute noch beträchtliche Überreste im Kern der barocken Mittelschiffarkade erhalten wären.

An diesen Bau schloß Ratgar ein riesiges Westquerhaus an. Seine lichte Breite betrug 17 m, es war also ebenso breit wie das Mittelschiff. Auch gegen Westen gab es keinen Langchor, sondern unmittelbar an das Querhaus fügte sich eine 17 m breite Apsis. Die Gesamtlänge der ganzen Kirche von Apsiswand zu Apsiswand betrug nun 98 Meter.

Ratgar ging 818 in die Verbannung. Unter seinem Nachfolger Eigil vollendet der Mönch Rachulf den Riesenbau. Es werden jetzt nachträglich 2 Krypten eingebaut. Die Ostkrypte ist gefunden. Zwar ist es nicht mehr die ursprüngliche. Diese ging bei dem Einsturz des südlichen Ostturms (s. unten) zugrunde. Aber aus dem Zustand der im ganzen wohlerhaltenen Erneuerung (vor 1157 gebaut) möchte Vonderau schließen, daß auch die ursprüngliche Ostkrypta dieselbe Ausdehnung und innere Einteilung gehabt hätte. Eine Hallenkrypta war sie jedenfalls, das wird von Candidus ausdrücklich bezeugt.

Auch die Eigilkrypta im Westen versucht Vonderau als Hallenkrypta zu rekonstruieren. Der erhaltene Bestand in der heutigen Bonifatiusgruft läßt ein sicheres Urteil leider nicht zu. In die neue Westkrypta wurde das Bonifatiusgrab übertragen. Über der Stätte des ursprünglichen Grabes erhob sich der Kreuzaltar der neuen Kirche.

An dieser Stelle mögen die merkwürdigen zweigeschossigen Anbauten erwähnt werden, die doch wohl schon in dieser Frühzeit den Kreuzgangflügeln nördlich und südlich in gleicher Breite angeschlossen, aber durch Zwischenwände vom Kircheninnenraum getrennt waren. Vonderau meint, die Gelasse hätten im Norden unten als Schatzkammer, oben als Kapitelsaal, im Süden unten als Sakristei, oben als Teil des Dormitoriums (Bibliothek?) gedient. Das ist wohl noch einmal zu prüfen. Man wird sich vor Augen halten müssen, daß die ganz ungewöhnliche Lage der Klausur in Fulda allerlei vom sonstigen Typus abweichende Einrichtungen nötig gemacht haben mag.

Westlich vom heutigen Dom wurden im ehemaligen Kreuzganggarten die wohlerhaltenen Fun-

---

[1]) Leider sind hier (S. 24 im 2. Bericht von 1924) die Angaben Vonderaus nicht ganz genau. Er spricht von Höhen „über dem heutigen Fußboden". — Es ist aber nicht ohne weiteres ersichtlich, ob der Fußboden des Turmes oder der der Barockkirche gemeint ist. Auch wird nirgends klipp und klar gesagt, um wie viel der Fußboden des Dientzenhofer-Langhauses höher liegt, als der der Ratgarbasilika. Soviel ich sehe, würde sich für die Seitenschiffe eine lichte Höhe von 8,75—9 m ergeben, fürs Mittelschiff rund 21—21,30 m (bei einer lichten Breite von rund 17 m). Es wäre sehr zu begrüßen, wenn die Ausgrabungsberichte durch den Versuch einer maßstäblichen Rekonstruktion des Ratgar-Baues (in Grundriß und Schnitten) ergänzt würden. Diese Rekonstruktion müßte genau kenntlich machen, was durch Ausgrabung oder sonstige Feststellung absolut sicher nachgewiesen ist, was nur erschlossen, und was nur vermutet werden kann. Soviel ich sehe, ließe sich eine solche Rekonstruktion sehr wohl geben.

Digitized by Google

damente des Umgangs aufgefunden, der als ein Teil des karolingischen Kreuzganges die einstige Westapsis umzog. Dieser Kreuzgang, der den Mittelpunkt des westlich an die Kirche angeschlossenen Klosters bildete, war im Lichten 7,45 m breit; er wird flach gedeckt gewesen sein (nicht offen, wie Vonderau aus mir nicht verständlichen Gründen annehmen möchte). Er wurde erst später — ob schon unter Abt Thioto (856—69), ist mir doch fraglich — eingewölbt. Jedenfalls scheint der Nachweis einer konzentrisch der Umfassungswand folgenden inneren Mauerverstärkung im Zusammenhang mit anderen Funden tatsächlich auf eine sehr frühe Einwölbung hinzuweisen. Dieser Kreuzgang wurde, wie es scheint, erst unter dem Abt von Gravenegg (1644—71) beseitigt. Dieser legte den heutigen Kreuzgang an, dessen Breite ungefähr 5,50 m beträgt, also nicht unbeträchtlich schmäler ist, als der karolingische. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der Umgang um die Westapsis, also die unmittelbare Verbindung des Nord- und des Südflügels im Kreuzgang aufgegeben: man ließ die beiden Außenseiten des Kreuzgangostarmes gegen die Apsis sich tot laufen, gab ihnen aber Portale gegen den Kreuzganghof, so daß ein Umgehen der Apsis, wenn auch durch den Hof, möglich war. Anders im ersten Obergeschoß: hier durchbrach Gravenegg die Apsiswand auf beiden Seiten mit einer Tür, so daß man vom Obergeschoß des Klosterostflügels unmittelbar in den Westchor der Kirche gelangen konnte. Diese Feststellung ist wichtig. Denn sie ergibt die karolingische Fußbodenhöhe des Chors über der Westkrypta in der Westapsis.

Nach allem bisher Gesagten war sowohl die Sturmiuskirche wie der Ratgarbau ohne Osttürme. Ob letzterer einen westlichen Vierungsturm gehabt hat, wenn man von einer Vierung hier sprechen darf, ist unsicher. Dagegen hat Abt Hadamar nach einem Brand im Jahre 937 den Ostchor mit Türmen erneuert. Jetzt wurde die Apsis A aufgegeben und die Apsis B angelegt, die zwischen der Ratgar- und der Sturmiusapsis konzentrisch mitten innen ihr Fundament hat. Sie steht in organischer Verbindung mit den Osttürmen. Diese wurden also jetzt erbaut. Sie sind im Innern rund, waren außen unten rechteckig ummantelt, weiter aufwärts auch außen rund. Ihr Abstand voneinander war wesentlich geringer, als die Mittelschiffbreite. Andererseits deckten sich ihre Nord- und Südflucht nicht mit den Umfassungswänden der Seitenschiffe: diese waren breiter. So blieb also neben den Türmen in den Ostwänden der Seitenschiffe je noch Raum für einen Eingang. Diesen Umstand nützte man baulich sehr geschickt aus: man legte den Türmen nördlich und südlich je einen im Grundriß ungefähr quadratischen querhausähnlichen zweigeschossigen Flügel vor, der im Erdgeschoß eine Eingangs- und Verbindungshalle bildete mit Zugängen zu den Türmen, zu den Seitenschiffen und zu einem damals mindestens schon vorgesehenen (aber vielleicht noch nicht gebauten) östlichen Paradies. Auch dieses Paradies sollte zweigeschossig werden.

Im Innern der Kirche scheint Abt Hadamar nichts wesentliches verändert zu haben. Das östlichste Säulenpaar mag damals (oder erst vor 1157? s. unten) erneuert worden sein: zwei große im Schutt der Ostapsis gefundene „Würfelkapitelle" (sind es wirklich Würfelkapitelle? — die Abbildung ist nicht genau genug — lassen diese Annahme zu. Geweiht wurde der so wiederhergestellte Bau 948.

Eine neue Katastrophe traf die Klosterkirche im Jahr 1120: der Südturm stürzte ein. Die in den Berichten ausführlich geschilderten Bodenverhältnisse unter den Ostteilen der Kirche machen das Unglück wohl verständlich. Wieder aufgebaut wurde der Turm unter Abt Marquard. Man hielt sich dabei an das Vorbild des stehengebliebenen Nordturmes. Kleine Abweichungen sind zu bemerken. Verwandt wurden vielfach Steine von den eingestürzten Bauteilen. Die Katastrophe hatte offenbar auch anliegende Teile des Ostbaus in Mitleidenschaft gezogen: der ganze innere Ausbau der Ostkrypta mußte damals erneuert werden. Und das gründlich. Von dieser Anlage sind stattlichs Reste — Basen, Bruchstücke von Säulenschäften — erhalten: sie läßt sich annähernd sicher rekonstruieren. Von der älteren Hallenkrypta (der karolingischen oder einem vor 948 errichteten Bau) haben sich Spuren nicht gefunden. Die erhaltene Krypta ist in den Felsen gehauen: größer also war ihre zerstörte Vorgängerin jedenfalls nicht. Die Wände sind mit Quadern verkleidet. Die Innengliederung ergab eine dreischiffige Halle mit gerundeter Ostseite: man hat hier die Untermauer der alten Sturmius-Apsis (C) nicht herausgebrochen, die Krypta also nicht bis an das jüngere Fundament der Apsis B vorgeschoben: die Krypta hielt sich auch jetzt innerhalb der Fundamente der Ostteile der Sturmiuskirche.

Vielleicht ist auch jetzt erst jenes neue östlichste Säulenpaar des Langhauses mit den „Würfelkapitellen" an die Stelle eines zusammengebrochenen karolingischen getreten. Eine feierliche Weihe in Anwesenheit des Kaisers Friedrich im Jahr 1157 krönte die Wiederherstellung.

Östlich vor dem Dom (also auf dem heutigen Domplatz) wurden Fundamentreste eines merkwürdigen Baues aufgedeckt, der schon früh, spätestens als Abt Werner sein Ost-Atrium baute (zwischen 968 und 973), wieder abgebrochen worden sein muß. Leider läßt sich über die Form, die dieser Bau gehabt haben könnte, nichts Bestimmtes sagen. Vonderau sieht in ihm die „ältere Königskapelle" und vermutet, daß er als Taufkirche gedient hat.

Digitized by Google

Er wurde ersetzt durch die spätere Johanneskapelle, die etwas weiter östlich zu liegen kam und den Ostabschluß des Atriums des Abtes Werner bildete (geweiht vor 973). Über dieses Atrium haben die Ausgrabungen ziemlich weitgehende Klarheit geschaffen. Es schloß sich östlich an die zweigeschossigen Anbauten an, die Abt Hadamar nördlich und südlich den Osttürmen der Kirche vorgelegt hatte (s. o.). Es hatte Säulenhallen im Norden und Süden und im Osten eine mittlere Kapelle zwischen zwei geschlossenen Querflügeln. Die Hallenbauten hatten Obergeschosse; die mittlere Ostkapelle (Johanniskapelle) hatte nach Osten nicht, wie eine Zeichnung Brosamers erwarten ließ, eine große Apsis, sondern sprang rechtwinklig über die Seitenflügel gegen Osten vor. Dieser Punkt bedarf vielleicht noch weiterer Klärung.

Schließlich äußert sich Vonderau auch noch ausführlich zur Topographie des ganzen Klosters. Gleich im ersten Bericht gibt er eine Reihe Bemerkungen, aus denen hervorgeht, wie wohl überlegt die Wahl des Ortes war. Die Ausgrabungen, allerlei weitere Beobachtungen, die spätere, noch erhaltene oder doch nachweisbare Lage einzelner Gebäude ergaben weitere Anhaltspunkte. So wird die Art der Planierung des Geländes festgestellt; die Klostermauern, der Fulda-Kanal des Abtes Sturm, eine Quellwasserleitung werden nachgewiesen. Die alten Wege durchs Kloster, die außerhalb weiter zu verfolgen sind, und damit Tore und Brücken, die Mühle lassen sich ermitteln. Schließlich zieht Vonderau noch ein Fuldaer Sakramentar des 10. Jahrhunderts in Göttingen heran, das die Gebete verzeichnet, die bei der sonntäglichen Prozession der Klostergemeinde an zahlreichen Orten innerhalb des Klosters zu sprechen waren. Die Überschriften über den Gebeten nennen die Orte und damit eine Anzahl Bauwerke und Räume in solchen („am Schulhaus", „im Kapitelsaal", „an der Bäckerei" usf.). Die Vermutung liegt nahe, daß die Anordnung der Gebete dem Gang der Prozession folgt. So gibt das Sakramentar einen Führer durch das Kloster ab, dem Vonderau scharfsinnig die Topographie der ganzen Anlage abzugewinnen versucht.

Ich gestehe, daß mir hier nicht wenig noch recht dunkel und bedenklich zu sein scheint. Die Reihenfolge der Gebete ist offenbar nicht durchweg streng örtlich geordnet. Die ganz ungewöhnliche Lage der Klausur im Westen der Kirche, die die Bodenverhältnisse erzwungen hatten, läßt Analogieschlüsse aus anderen Klostergründungen kaum zu. Und so bleibt vieles (z. B. die Lage des Kapitelsaales) noch zweifelhaft. Aber ein Grund ist unbestreitbar gelegt: weitere Beobachtungen, Forschungen und Funde werden den Aufbau einer zuverlässigen Topographie ermöglichen.

Joseph Vonderau, Die Ausgrabungen an der Stiftskirche zu Hersfeld in den Jahren 1921 und 1922. Fulda 1925 = Achtzehnte Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins (zugleich erste des Hersfelder Geschichtsvereins).

Die Erörterung über das Alter der gewaltigen Kirchenruine zu Hersfeld war durch Weises Veröffentlichung (Beiträge zur Baugeschichte der Stiftskirche zu Hersfeld, Marburg, Elwert, 1920) wieder in Fluß gekommen. Weise war auf Grund einer sehr sorgfältigen Prüfung der gesamten schriftlichen Überlieferung, deren Bestand er durch die Berücksichtigung und Kritik einer Anzahl bisher nicht herangezogener Nachrichten sehr dankenswert bereicherte, und auf Grund einer erneuten Prüfung der Ruine selber zu der überraschenden These gelangt: von dem heute noch stehenden Bau der Hersfelder Stiftskirche gehören Langhaus, Querschiff und Chor (auch die Krypta, abgesehen von einer späteren Wiederherstellung) noch der 831—850 von Abt Bun errichteten karolingischen Anlage an. Angesichts eines so alarmierenden Urteils und unter dem Eindruck der Ergebnisse der oben gewürdigten Ausgrabungen in Fulda schien es höchst wünschenswert, auch hier zunächst einmal den Spaten sprechen zu lassen. Dank verständnisvoller privater Hilfe wurde eine umfassende Ausgrabung ermöglicht. Die Leitung wurde wiederum Professor Vonderau anvertraut. Die graphischen Aufnahmen übernahm Baurat Dr. Becker (Homburg), der auch uns Kunsthistorikern längst durch mehrere vortreffliche baugeschichtliche Studien bekannt ist. Auch kunstgeschichtliches Urteil hat nicht gefehlt. Und so ist, insbesondere durch das Zusammenwirken der Ausgrabungstechnik des Prähistorikers und der exakten Aufnahmetätigkeit des Architekten, ein Ergebnis erzielt worden, das an Klarheit und Genauigkeit — mindestens in den graphischen Darstellungen der vorliegenden Veröffentlichung — den Fuldaer Ertrag noch übertrifft.

Ich will die wesentlichen Funde und Feststellungen, die mir völlig gesichert erscheinen, kurz hier zusammenstellen. Zunächst fanden sich im Boden des südlichen Querhausflügels der Kirche die Grundmauern einer kleinen rechteckigen Saalkirche (A) mit etwas gestelzter Apsis in der östlichen Schmalwand. Nördlich von diesem Bau A wurden die Fundamente einer zweiten größeren Rechteck-Kirche aufgedeckt (C). Um sie zu errichten, ist seinerzeit die Nordwand des Baues A abgetragen und durch eine stärkere Wand, die Südwand von C, ersetzt worden. Auch C hatte in der östlichen Schmalwand

Digitized by Google

eine Apsis. Die Sehne des Apsisbogens war im Fundament nicht als durchlaufende Spannmauer ausgebildet; immerhin ließen sich kräftige einwärts gerichtete Fundamentmauersporen beiderseits am Ansatz des Apsisbogens nachweisen (vgl. St. Alban bei Mainz). Ob der im Lichten achteinhalb Meter breite Raum im Innern etwa durch Stützenreihen geteilt war, ließ sich nicht feststellen. Aber da auch von der ehemaligen Westwand wenigstens noch ein Rest ermittelt werden konnte, so sind seine Umrisse, ist seine Größe gesichert. Schließlich wurde die ältere Kirche A, soweit sie nicht beseitigt war, zur Taufkirche umgebaut. Ihr Westteil wurde durch einen Rundbau mit Vorhalle (B) ersetzt; der Ostteil mit der Apsis wurde — wohl als Chor der Taufkirche — beibehalten. In dieser Gestalt mögen B (mit Vorhalle und Chor) und A eine Zeitlang nebeneinander bestanden haben.

Nicht lange. Denn die ganze bisher beschriebene Baugruppe wurde der großen Kirche geopfert, die nun folgte. Da diese Kirche, wie nachher zu zeigen ist, die große karolingische Basilika des Abtes Bun (begonnen 831) sein muß, so deutet Vonderau die älteren Anlagen wohl mit Recht folgendermaßen. A ist die kleine Kirche der ersten Ansiedelung des heiligen Sturm, den Bonifatius ausgesandt hatte (um 743); C das Gotteshaus des größeren Klosterbaus, den Lullus um 769 errichtete. B mag gleichzeitig oder wenig später entstanden sein.

Daß die ganze Gruppe der Bauten A—C älter sein muß als 831, ergab sich aus folgenden Beobachtungen. Zunächst: die kleinen Bauwerke sind verschwunden spätestens als man eine Kirche baute, die sie völlig umschloß. Zwischne den Grundmauern des südlichen Querhausflügels der heute noch stehenden Ruine, innerhalb dessen die Bauten A—C liegen, und den Linien dieser Bauten selber sind andere Mauerzüge, die sich als Fundamente eines weiteren Kirchenbaus deuten ließen, nicht gefunden worden. Auch nicht innerhalb des nördlichen Querhausflügels oder innerhalb des Langhauses. Daraus ist zu schließen, daß der auf A—C folgende Bau an dieser Stelle wenigstens im Langhaus und im Querhaus bereits den Umfang der heute noch stehenden Ruine gehabt haben muß. Die Untersuchung der Grundmauern dieser Ruine ergab weiter, daß die Fundamente nicht einheitlich sind. So fand sich unter der heutigen Apsis des südlichen Querhausflügels das Fundament einer älteren, mehr gestelzten Apsis mit etwas kleinerem Radius. Gegenüber dagegen an der Westwand desselben Querhausflügels ist Fundament und hochgehendes Mauerwerk so sehr gleicher Art und Technik, daß hier zwei Perioden nicht zu unterscheiden sind. Wieder anderswo, und zwar ziemlich häufig, ist das Fundament mit reichlicher Benützung von Abbruchmaterial aufgeführt: es kommen zahlreiche Steine mit noch anhaftendem älteren Mörtel, ja mit Resten von Wandputz vor. Das alles läßt nur den einen Schluß zu: auf denselben Grundlinien sind nacheinander zwei verschiedene Bauwerke von annähernd demselben Umfang, ja beim zweiten Aufbau mit teilweiser Wiederbenützung der Fundamente des ersten Baus errichtet worden. Die beiden Bauwerke können nur der Karolingerbau (831—850) und der Bau nach dem Brande von 1038 sein. Mit anderen Worten: die karolingische Abteikirche hat in Langhaus und Querhaus schon beinahe genau dieselbe Gestalt gehabt, wie der romanische Bau von 1038.

Diesen Schluß bestätigt die mustergültige Analyse des Befunds im Fußboden der Kirche, da wo er sich ungestört erhalten hat. Hier findet sich zuoberst eine Schicht Brandschutt über einem wohlerhaltenen Fußboden, der nach seinen Anschlüssen an die Pfeilersockel des Ostbaus und an das Kreuzgangportal im südlichen Querhausflügel nur der Fußboden des nach 1038 errichteten Baus gewesen sein kann (man hat ihn offenbar auch bei der teilweisen Erneuerung der Kirche vor 1144 beibehalten). Der Brandschutt stammt also von 1761. Diesen Schluß bestätigt die Auffüllung unter dem genannten Fußboden: sie ist durchsetzt mit Resten von karolingischem Wandputz. Der Fußboden, der unter dieser Auffüllung liegt, muß also der der karolingischen Kirche sein, über dem sich die Reste vom Abbruch dieser Kirche nach 1038 anhäuften. Tatsächlich fand sich unter der bezeichneten Auffüllung zunächst ein starkes Bleiband, Massen geschmolzenen Bleis (auf einer Fläche von rund 20 Quadratmetern mehr als ein Zentner!), die einen rauhen Estrich deckten und nur vom Dach des im Brand des Jahres 1038 zugrundegegangenen Karolingerbaus herrühren können. Die Ausdehnung dieses „Bleibands" und des unter ihm liegenden karolingischen Fußbodens bestätigte alle oben gezogenen Schlüsse. Tief unter diesem Niveau und mächtigen mit allerlei Bauschutt durchmengten Schotterschichten (die der Fundamentaushub und die Steinmetzen- und Maurerarbeit für den Bau von 831 ergeben hat) kamen dann endlich die Grundmauern der Bauten A—C im anstehenden Lößboden zutage.

Mit dieser Feststellung war der Umfang des karolingischen Querhauses endgültig ermittelt. Bis auf ein Unterproblem. Ein alter Plan des Klosters zeigt an der Nord- wie an der Südwand des Querhauses je einen Anbau. Der nördliche ist abgebrochen, der südliche steht noch. Erhalten ist da ein schmaler Raum, der mit einem ostwestlich gerichteten Tonnengewölbe gedeckt ist. Auch an der Nordwand des Querhauses außen lassen sich noch die Spuren des dort weggebrochenen Tonnengewölbes erkennen. Da nun die Tragmauern der Tonnen organische Glieder der unteren

Digitized by Google

Mauerschichten der Nord- und Südwand des Querhauses vorstellen, andererseits das heutige aufgehende Mauerwerk des 11. Jahrhunderts in keinem erkennbaren Verband mit den Tonnen und ihren Trägern steht, so müssen diese gewölbten Räume karolingisch sein und irgendwie wesentlichen Zwecken der Kirche oder des Klosters gedient haben. Sie werden Obergeschosse gehabt haben und kamen damit wirklich den entsprechenden Anlagen am Querhaus der Fuldaer Abteikirche sehr nahe, wie Vonderau mit Recht hervorhebt. Nur die ursprüngliche Bestimmung dieser Annexe des Querhauses ist noch unklar. Was Vonderau darüber sagt, überzeugt mich noch nicht ganz.

Schließlich mag noch der Mauerzug erwähnt werden, den die Ausgrabungen im Langhaus beim ersten Säulenpaar westlich vom Querhaus aufgedeckt hat. Er verläuft nordsüdlich durch alle drei Schiffe von Schiffwand zu Schiffwand und setzt die Fundamentbänke der Mittelschiffarkaden voraus. Er hat entweder eine Schranke getragen, die den Chor (einschließlich chorus minor) vom Langhaus trennte, oder, was mir wahrscheinlicher ist, eine provisorische Wand, die den vollendeten Chor zu benutzen gestattete, während das Langhaus gebaut wurde. Auch im Wormser Dom gab es, genau an derselben Stelle, eine solche Wand, die dieser Bestimmung diente.

Auch im Osten und im Westen haben die Ausgrabungen nahezu vollkommen Klarheit geschaffen. Der Ostchor der heutigen Ruine einschließlich Krypta erwies sich als eine Neuschöpfung des 11. Jahrhunderts. Die Fundamente sind aus Abbruchmaterial errichtet: sie sind ganz durchsetzt mit Steinen, die zuvor schon einmal in einem Oberbau verwendet waren. Auch Bruchstücke von Grabsteinen fanden sich darunter. Nicht ebenso sicher ließ sich ermitteln, wie der vorangegangene karolingische Chor ausgesehen hat. Immerhin machen bestimmte Beobachtungen höchst wahrscheinlich, daß eine große Apsis unmittelbar an das Querhaus angeschlossen war, und daß sich konzentrisch um diese Apsis ein breiter Umgang herumlegte (wie im Plan von St. Gallen).

Die überraschendsten Ergebnisse brachte die Bodenuntersuchung unter und vor dem Westbau der Kirche. Es ergab sich, daß die karolingische Kirche westlich um zwei Joche länger war, also zwei Säulenpaare mehr hatte als die romanische, und daß sie ein westliches Turmpaar und zwischen den Türmen entweder einen Westchor, oder unten eine Eingangshalle und darüber eine westliche Choranlage gehabt hat. Nach dem Brand von 1038 legte man dieses karolingische Westwerk nieder. Das neue Langhaus wurde um zwei Joche kürzer als das karolingische gewesen war: es gab nur noch acht Säulenpaare anstatt 10. Aber auch diese Kirche sollte erhalten oder erhielt ein westliches Turmpaar mit Eingangshalle und Westchor oder Westempore darüber. Ja, es scheint, daß dieser Westbau reicher ausgebildet werden sollte: Grundmauern einer weiter nach Westen ausgedehnten Anlage sind gefunden. Ob dieser Bau im 11. Jahrhundert völlig vollendet worden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit ausmachen. Dann muß — vermutlich zu Anfang des 12. Jahrhunderts — eine Katastrophe eingetreten sein. Und erst nach dieser erhielt der Westbau seine heutige Gestalt. Dabei wurde der Südturm völlig neu fundamentiert und aufgebaut. Von dem Nordturm des 11. Jahrhunderts ließ man das Fundament und einen Mauerkern des aufgehenden Mauerwerks stehen: dieser wurde nur neu ummantelt. Die Halle unten zwischen den Türmen erhielt ebenfalls erst jetzt ihre heutige Ausbildung. Dagegen steht, wie der Bericht ausdrücklich hervorhebt, die westliche Giebelwand des Langhauses nicht im Verband mit den Türmen. Sie und die nach Westen angeschlossene Apsis sind demnach älter als die heutigen Türme. Dann müssen aber diese Teile spätestens noch dem Bau des 11. Jahrhunderts angehören [1]). Hier scheint mir immerhin das letzte Wort noch nicht gesprochen: die ganze Frage ist, namentlich auch im Hinblick auf die aufgedeckten Fundamente der westlichen Vorbauten des 11. Jahrhunderts, noch einmal im Zusammenhang zu untersuchen.

Die ins Mittelschiff vortretende Westempore hat ebenfalls mehrere Veränderungen erfahren. Jedenfalls hat aber schon der Bau des 11. Jahrhunderts eine solche Empore gehabt.

Die dritte Bauperiode schloß mit der bekannten Weihe des Jahres 1144 ab. Vielleicht ist noch innerhalb dieser Bauperiode die ursprünglich offen gedachte Westhalle nachträglich geschlossen worden. Auch das mächtige monolithe Innenportal ist erst eine spätere Hinzufügung. Ebenso ist der Zugang zur Krypta nachträglich noch einmal verändert worden.

Endlich hat eine Untersuchung der Ecke und des Bodens außen zwischen dem südlichen Querhausflügel und der südlichen Seitenschiffwand ergeben, daß der karolingische Kreuzgang beträchtlich breiter war als der spätere romanische: die inneren Ecken beider Anlagen ließen sich vollkommen sicher nachweisen. Aus dem südlichen Querhausflügel führte ein breites Portal in

[1]) Bekanntlich hat schon Weise das höhere Alter der Apsis gegenüber dem Ausbau des Südturms und der Westhalle betont. Nur hielt er die Apsis für karolingisch. Das aber scheint doch nach den Ausführungen Vonderaus ausgeschlossen.

Digitized by Google

den karolingischen Kreuzgang. Es wurde später vermauert und durch ein schmäleres, etwas näher an der Kirchenecke gelegenes ersetzt. Fraglich bleibt nur noch, ob der romanische Kreuzgang zugleich mit der Kirche nach 1038 neu gebaut wurde. Dann hätten wir in der Westwand des südlichen Querhausflügels mindestens teilweise noch hochgehendes karolingische Mauerwerk, da ja in der Wand die Tür zum karolingischen Kreuzgang noch erhalten ist. Das nimmt Vonderau in der Tat an. Man könnte aber auch sagen: der karolingische Kreuzgang hat vielleicht den Brand von 1038 überdauert und ist erst später durch den eingeschränkteren romanischen ersetzt worden. Auch diese Frage muß bis auf weiteres noch offen bleiben.

Ich habe über diese Ausgrabungen in Fulda und Hersfeld ausführlicher berichtet, nicht nur, weil die Ergebnisse ungewöhnlich wichtig sind, sondern vor allem, um den Fachgenossen von der Kunstgeschichte das Gewissen zu schärfen. Wir müssen die Tatsache in unser Bewußtsein aufnehmen, daß die Vor- und Frühgeschichte über eine Technik im Ausgraben verfügt, die ganz anders gesicherte Ergebnisse verbürgt, als sie bisher durchschnittlich auf Grund von Ausgrabungen durch Architekten und Kunsthistoriker gebucht werden konnten. Man muß die Forderung erheben, daß bis auf weiteres keine größere Ausgrabung in Szene gesetzt werden darf ohne die Beteiligung eines geschulten Prähistorikers.

Rudolf Kautzsch

Adalbert Schippers, Das Laacher Münster. Köln, J. P. Bachem, 1927.

In einem schön gedruckten und reich illustrierten Bande faßt der verdiente Benediktinerpater Dr. Adalbert Schippers seine mannigfaltigen Studien über die Baugeschichte seiner Klosterkirche Maria-Laach und ihre einstige Ausstattung „für einen weiteren Leserkreis" zusammen.

Seine Anschauungen sind bekannt. Ich brauche sie hier um so weniger von neuem zu erörtern, als ich sie in allen wesentlichen Punkten teile. Im einzelnen würde ich freilich nicht überall ebenso sicher urteilen wie der Verfasser. Er unterliegt der Neigung so mancher Lokalforscher, alles und zwar alles genau wissen zu wollen. So können wir meines Erachtens z. B. darüber, was unter dem einen und was unter dem anderen Stifter (unter Heinrich und unter Adelheid) gebaut worden ist, nichts bestimmtes mehr sagen. Aber gleichviel: man wird dem ganz von seinem Gegenstande erfüllten Verfasser eine solche Überschätzung der Reichweite historischer Erkenntnis gerne zugutehalten, wie man auch die immer wieder betonte Unvergleichlichkeit aller Teile des Begriffes Maria-Laach zwar mit allerlei stillen Vorbehalten, aber doch hellen Gemüts hinnehmen wird. Steht doch der Verfasser im ganzen seiner Aufgabe wohlgerüstet und keineswegs unkritisch gegenüber.

Wenn ich nun doch noch ein paar Bemerkungen mache, so sollen diese nicht etwa den Wert unseres Buches herabsetzen; sie sollen vielmehr nur mein neu erwecktes Interesse an den Problemen, die Maria-Laach noch immer aufgibt, bekunden.

Über die Herkunft des Grundrisses der Klosterkirche läßt sich doch noch Bestimmteres sagen, als S. 46 geschehen ist. Die engeren Beziehungen zu Speier und Mainz (hier zu dem Zustand des Doms vor der Erneuerung unter Heinrich IV.) lassen, richtig erkannt, dann auch schwerlich das Urteil zu, daß „der Architekt unzweifelhaft einer der Laacher Gründermönche war". Auch die Frage nach der Herkunft der rechteckigen Travée im Mittelschiff und der Gleichzahl der Joche in diesem und den Seitenschiffen hat Schippers noch nicht endgültig beantwortet. Daß diese Aufteilung des Langhauses, daß insbesondere die Unregelmäßigkeit dieser Aufteilung mit der Anlage des Kreuzgangs zusammenhängt, hat Sch. schon immer mit Recht betont. Aber es ist mir doch sehr unwahrscheinlich, daß schließlich die Jochteilung des Kreuzgangs das System des Langhauses der Kirche bestimmt hätte. Weit eher ist das Verhältnis das umgekehrte. Und dann fragt man eben doch: woher kam das System querrechteckiger Joche im Mittelschiff, tiefrechteckiger in den Seitenschiffen bei gleicher Zahl? Besteht nicht doch ein Zusammenhang mit der burgundischen Baukunst des 11. Jahrhunderts, wie sie von Lücken geschildert hat? Dort ist das Laacher System beheimatet, freilich formal anders behandelt als in Maria-Laach. Die ersten Mönche kamen aus St. Maximin. St. Maximin war ein Vorort der lothringischen Klosterreform gewesen; stand es jetzt, gegen Ende des 11. Jahrhunderts, in lebhafteren Beziehungen zu Burgund (Cluny)? Hier liegt noch ein Problem, das unbedingt genauere Aufmerksamkeit verdient.

Vielleicht könnte eine eindringliche Analyse der Baudekoration, könnten weit gesponnene Vergleiche mit der Baudekoration in Lothringen und Burgund doch noch ein Stück weiter führen. Daß die Kapitelle des ersten Bauabschnitts in Maria-Laach von „Oberitalienern" gefertigt sein sollen, ist mir jedenfalls sehr zweifelhaft. Übrigens überschätzt Sch. auch ihre Qualität: sie sind recht mäßig für ihre Zeit. Und oberitalienisch sehen sie eigentlich nicht aus.

Da ich einmal bei der Baudekoration bin, will ich doch gleich sagen, daß doch auch der

Digitized by Google

wirklich herrliche Schmuck der Vorhalle eine genauere Erörterung verdiente. Was Sch. darüber sagt, ist nicht voll befriedigend. Auf die Deutung des ursprünglichen Sinns der Bildwerke will ich nicht eingehen. Aber es fehlt die feinere Charakteristik ihres Stils, es fehlt der Nachweis wirklich nahe verwandter Stücke anderswo und schließlich der Nachweis des Quellgebiets dieser ganzen großen und reichen Kunst. Wenn ferner der — ganz außerordentliche — Simson vom ehemaligen Lettner, der mit der plastischen Dekoration der Vorhalle zusammengehen soll, seinerseits tatsächlich den bedeutenden Überresten eines Jüngsten Gerichts in Andernach nahesteht, so war das zu zeigen. Was Sch. bisher darüber gesagt hat (vgl. auch Z. f. bild. K. 58), ist doch noch zu wenig. Und insbesondere wollen wir wissen, an welchen Schöpfungen der Meister dieses prachtvollen Stückes — oder der ganzen Gruppe von Werken — sich herangebildet hat, woher er kam. Die Frage Frankreich kann dabei nicht mit allgemeinen Wendungen abgetan werden.

Ich notiere, wie verdienstlich es ist, daß der Verfasser überall die Baustoffe genau angibt und daß er auch den Resten alter Bemalung im Inneren und am Äußeren der Kirche und des Turms der Nikolauskapelle seine Aufmerksamkeit zuwendet, einerlei aus welcher Zeit sie stammen.

Gerne wüßte man mehr über die Gebäude der ehemaligen Klausur. Der Verfasser gibt nicht ausdrücklich an, ob der Zustand der erhaltenen Pfeiler des Kreuzgangs einen sicheren Schluß auf das ursprüngliche Aussehen der Kreuzgangarkade gestattete. Ist einwandfrei sicher, daß die Pfeiler-Bogen-Folgen ohne Unterteilung waren?

Gegen die Benennung der Räume innerhalb der Klausur, die der Verfasser vorschlägt, kann ich einige Bedenken nicht unterdrücken. Nach der Analogie anderer Klöster (und der Weg der Analogieschlüsse ist doch der einzig wissenschaftlich gangbare, wenn unmittelbare Beglaubigungen fehlen) muß der Ostflügel der Klausur zunächst dem Kapitelsaal gegen Süden das auditorium und die camera enthalten haben (vgl. insebsondere Mettler, Zur Klosteranlage der Zisterzienser usw. Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgesch. 18, 1909). Daß die Bibliothek hier gelegen haben sollte, ist sehr unwahrscheinlich. Ebenso unwahrscheinlich ist, daß die Wärmestube (das calefactorium mirificum Butzbachs) zugleich als scriptorium gedient hätte. Nach allem was wir wissen, war die Lage der einzelnen Räume durch altes Herkommen fest bestimmt. Die Räume, die wir in der Klausur zu Maria-Laach nennen können, liegen durchaus an „ihren" Plätzen. Der Schluß ist fast unabweisbar, daß auch die, die wir nicht nennen können, so zu benennen sind wie anderswo. Dann waren aber sicher auch nicht im Obergeschoß des Westflügels die Abtwohnung und Wohnräume für Gäste untergebracht. Die Abtwohnung lag herkömmlich außerhalb der eigentlichen Klausur, sehr oft östlich vom Ostflügel. Und ähnlich war es mit dem Gästehaus. Auch Butzbach nennt die Abtei erst, nachdem er, wie es scheint, die Räume der Klausur mit Zubehör alle aufgezählt hat, sozusagen in zweiter Linie zusammen mit dem Spital und der Nikolauskirche.

Erwähnt sei noch, daß auch die einstige und die heutige Ausstattung der Klosterkirche gewürdigt wird. Der Verfasser wiederholt hier unter anderem seine ältere These, daß der merkwürdige Baldachin über dem Stiftergrab einst (ohne die Galerie, die den Aufsatz mit den Giebeln von den großen Kleeblattbogen trennt) über dem Hochaltar gestanden habe. Die These und insbesondere die Rekonstruktion des Baldachins hat mich überzeugt.

Zahlreiche gute Abbildungen erläutern und schmücken. Schade, daß das gewählte schöne Papier die stark verkleinerten Strichzeichnungen der Schnitte nicht vollkommener herausbringt.

Rudolf Kautzsch

Nikolaus Irsch, Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die Trierisch-Lothringische Bautengruppe. Augsburg, Köln, Wien. Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., 1927.

Ein gutes, ein erfreuliches Buch! Der Verfasser besitzt jene Schärfe der Beobachtung, der im Baubestand nichts entgeht, und das Kombinationsvermögen, das solange arbeitet, bis die Lösung gefunden ist, die alle Gegebenheiten befriedigt erklärt. Daß er dabei — wenigstens nach meinem Gefühl — hie und da etwas zu weit geht, daß er auch Erscheinungen, die wir offenbar nicht mehr erklären können, unbedingt deuten und verwerten will, wiegt nicht schwer: in dem ganzen Buch ist, soweit ich urteilen kann, alles irgend Wesentliche vollkommen überzeugend.

Die Ergebnisse sind in Kürze diese: Der Bau ist 1127 begonnen worden. Der im Jahr 1131 (Brand!) erreichte Stand der Arbeiten wird scharfsinnig ermittelt. Als Abschluß des — gotisch erneuerten — Ostchors wird mit einleuchtenden Gründen eine Apsis angenommen. Die Ostteile — lateinisches Kreuz mit Nebenchören, über denen Türme stehen — waren gewölbt und zwar ähnlich wie in Maria-Laach: der Chorarm und die Querhausflügel waren niedriger als die Vierung. Ein Vierungsturm war offenbar nie da. Das ganze stattlich und wirkungsvoll aufgebaute

Digitized by Google

Werk zeigt in seinen Formen, insbesondere im Schmuck, allerlei oberitalische Elemente. So führt der Verfasser das merkwürdige Bogensystem, das alle Außenflächen überzieht, mit Glück auf Nonantola zurück. Auch der Schmuck der Kämpfer an den Vierungspfeilern innen ist ausgesprochen oberitalisch. Aber der Verfasser betont mit Recht, daß der Prozeß der Verarbeitung der fremden Motive hier schon weiter fortgeschritten ist als z. B. in Mainz.

Daß auch das Langhaus unserer Kirche in allen drei Schiffen von Anfang an gewölbt war (um 1135), beweist Irsch m. E. vollkommen schlagend. Und das ist ein Hauptverdienst seiner Arbeit. Es ist ein Vergnügen zu lesen, wie die Beweiskette sich schließt. St. Matthias tritt damit in die Reihe der großen gewölbten Kirchen des Rheinlandes und hilft sehr erfreulich die Lücke zwischen Mainz und den Bauten der vierziger Jahre schließen. Zum einzelnen nur eine kleine Anmerkung. Den Unterschied zwischen der Ornamentik des Langhauses und der der Ostteile übertreibt der Verfasser. Auch im Langhaus und in der Anlage des Westbaus herrscht noch jene oberitalisch angeregte Tradition. Nur daß neben Steinmetzen, die an dieser Tradition starrer festhalten (Abbildung 6—8 — auch 6!), solche stehen, die sich freier bewegen (Abbildung 10—12). Ob man für das Langhaus einen zweiten Meister annehmen muß, ist mir nicht so absolut sicher. Aber das alles sind untergeordnete Dinge.

Den Westbau analysiert Irsch wiederum vortrefflich. Er rekonstruiert das ursprüngliche romanische Aussehen und scheidet zuverlässig und endgültig, was an dem bizarren Oberbau wirklich noch romanisch und was von 1789 ist (wieder eine, und eine besonders schlagende barocke Erneuerung in mittelalterlichen, hier in romanischen, Formen!). Er zeigt unwiderleglich, daß dieser Oberbau schon ursprünglich eine dem anfänglich beabsichtigten Aufbau gegenüber neue Idee verrät und (wie übrigens schon das Kranzgesims des Langhauses) völlig neue Formen zeigt: hier setzt wirklich ein neuer Meister ein.

Auch diesem ganzen Abschnitt gegenüber hätte ich nur Kleinigkeiten anzumerken. Dem ursprünglichen Gedanken des Westbaus wird der Verfasser m. E. nicht vollkommen gerecht: „lediglich um der Fassade willen" hat man ihn sicher nicht gebaut; er erfüllte ganz gewiß einen höchst praktischen Zweck. Die Erklärung, warum die Zwischenwände zwischen dem Mittelteil und den turmartigen Seitenabschnitten des Westbaus erst nachträglich eingezogen wurden (S. 136), ist mir doch zu spitzfindig. Hier (wie öfter) braucht man sich doch nicht zu schämen zu sagen: das wissen wir einstweilen noch nicht. Auch bei dem „Ergebnis" auf S. 132 wird mir vor so viel Logik und Pragmatismus ein wenig bange. Aber noch einmal: das alles ist unwesentlich.

Sehr wesentlich dagegen ist nun wieder der nächste Abschnitt unseres Buches. Er behandelt „St. Matthias als Glied der Trier-Lothringischen Kunst". Schon das Hauptgesims des Langhauses, erst recht der ganze Oberbau des Westturms zeigt Formen, die nicht nur den älteren Teilen der Matthias-Kirche gegenüber neu sind, sondern sich überhaupt von der Formenwelt der rheinischen Kunst deutlich abheben. Dagegen verbindet der üppige Schmuck, der die obengenannten Bauteile auszeichnet, diese mit einer Gruppe anderer Trierer Bauten und dekorativer Werke, die Irsch zunächst charakterisiert. Es sind dies der Ivo-Grabbogen im Dom, der Simeonschor an der Porta Nigra, der Albero-Bogen (wiederum im Dom), der Dom-Ostchor (dem eine sehr ausführliche Würdigung zuteil wird), das Hillingrab im Dom und außerhalb Triers Nachzügler in Messerich, Roth, Merzig und Ravengiersburg. Die Schmuckkunst, die an allen diesen Werken auftritt, ist nicht in Trier entstanden. Ihre Heimat ist Oberlothringen, wo sie besonders früh in Verdun auftritt. Sie wandert dann maas- und moselabwärts; Trier ist ihr östlichster Punkt. Übrigens handelt es sich dabei nicht um die lothringische Kunst, sondern um eine besondere Art in deren Gesamtbereich. Diese neue Weise also stößt nach Trier vor. Sie erobert sich nicht das ganze Triersche Gebiet: ihr Zentrum bleibt der Dom und St. Simeon, und das scheint die Ansicht des Verfassers zu bekräftigen, der den ganzen Vorgang auf die persönliche Initiative des kraftvollen Erzbischofs Albero zurückführen möchte, der 1132 aus Westlothringen nach Trier kam. Die lothringische Schmuckkunst hält sich auch nicht lange rein in Trier; schon seit 1155 etwa verbindet sie sich mit allerlei rheinischen Elementen: es bildet sich ein rheinisch-lothringischer Mischstil heraus. Um 1175 wird auch dieser aufgegeben.

Wenn der Verfasser auch in diesem ganzen Abschnitt auf Thormählens glücklichem Vorgang (Der Ostchor des Trierer Domes, 1914) fußen und die Forschungen von Durand und Reiners-Ewald nutzen konnte, so hat er doch die genannten Autoren durchweg ergänzt und teilweise berichtigt. Ganz ausdrücklich muß die eingehende Analyse des Trierer Domchors hervorgehoben werden, die die Baugeschichte über Thormählen hinaus wie mir scheint überzeugend aufklärt.

Summarisch wird noch die Spätgotik in St. Matthias behandelt, die zweite Einwölbung der

Digitized by Google

Kirche, der Umbau der Krypta, die Reliquienkapelle. Ein Abschnitt über die Umgestaltungen, die der Bau in der Barockzeit und unter dem Klassizismus erfuhr (Westportale, Turmhelme, Chortreppe, endgültige Turmbekrönung und anderes) schließt das Buch.

Irschs Darstellung ist eine der sorgfältigsten Analysen, die wir von einem deutschen Baudenkmal besitzen.

R. Kautzsch

Adolf Mettler, Mittelalterliche Klosterkirchen und Klöster der Hirsauer und Zisterzienser in Württemberg. Stuttgart, Verlag Silberburg G. m. b. H. 1927.

Die vorliegende Schrift ist das vierte Buch der Veröffentlichungen des Württembergischen Landesamts für Denkmalpflege. Diese Veröffentlichungen, schmucke, gut ausgestattete, schlanke Großoktav-Bände, wenden sich an einen weiteren Leserkreis. Ihre Bestimmung ist, Kenntnis der Heimat zu begründen, Liebe zur Heimat zu wecken. Sie erfüllen diese Bestimmung vortrefflich. Aber sie leisten noch mehr. Verfaßt von wirklichen Kennern der behandelten Gegenstände sind sie auch uns willkommen. So faßt in unserem Bande Adolf Mettler seine zahlreichen älteren sorgfältigen und klugen Einzelstudien über Kirchen und Klöster der Kluniazenser und Zisterzienser in Schwaben, die wir längst zu schätzen gelernt haben, zu einer anschaulichen Würdigung der Denkmäler zusammen. Nicht ohne allerlei neue Ergebnisse. Ich hebe hervor, was mir bedeutsam erscheint, und knüpfe daran einige Bemerkungen.

Für die Kirchen zu Hirsau, Alpirsbach, Kleinkomburg und Lorch werden neue Aufnahmen (Grundrisse, Schnitte und Rekonstruktionen) mitgeteilt, die genauer und vollständiger sind als die im Württembergischen Denkmälerwerk veröffentlichten Aufnahmen. Sie stammen von früheren und jetzigen Schülern der Technischen Hochschule zu Stuttgart. Und man bedauert nur, daß sie nicht in einem etwas größeren Maßstab abgebildet werden konnten.

Das Rahmenwerk um die Arkaden von St. Peter in Hirsau hat übrigens sicher anders ausgesehen, als die Rekonstruktion auf S. 24 annimmt. Die Rekonstruktion folgt hier zu treu dem bekannten Bild des frühen 18. Jahrhunderts, das sie doch sonst verbessert. Wenn ich mich nicht täusche, lassen erhaltene Bruchstücke eine zuverlässige Wiederherstellung der Arkadenumrahmung zu.

Den Westbau der Klosterkirche zu Alpirsbach rekonstruiert Mettler jetzt als einen dreischiffigen zweigeschossigen Bau ohne Türme mit durchlaufendem, quer gestelltem Satteldach, also als ein Pseudoquerhaus. Er beruft sich dabei auf Reichenbach a. Regen und Lorch. In Reichenbach gab es einen querhausähnlichen Westbau, zwei Joche tief, dreischiffig (?), zweigeschossig. Wie man in das Obergeschoß kam, dessen Mitte sich in voller Breite gegen das Mittelschiff öffnete, bleibt dunkel. Lorch-ich will darüber unten noch ein paar Worte sagen — sah ähnlich aus. Beide Kirchen (und man könnte vielleicht noch einige andere, z. B. Heiligenberg, anreihen) hatten also Westbauten von nur geringer Tiefe. Das ist es, was mich gegen Mettlers These bedenklich macht. Sollte in Alpirsbach nicht der Westbau eine größere Tiefe erhalten? Die im Grundriß (S. 34) angegebenen, also doch offenbar durch eine Ausgrabung festgestellten Pfeilerfundamente in der Vorhalle lassen eher eine Vorkirche vermuten, als einen Querbau. Und wie gelangte man ins Obergeschoß? Waren in den Seitenschiffen des Vorbaus Treppen oder sind Treppentürme anzunehmen und welcher Art waren die? Ich weiß nicht, ob eine sorgfältige Ausgrabung im Bereich der Vorhalle und um sie herum ausgeführt worden ist. Wenn nicht, so wäre eine solche höchst wünschenswert: auf diesem Weg allein wird man, wie mir scheint, die Frage endgültig beantworten können.

Großkomburg: Der Verfasser hätte hier getrost die Wiederherstellung des Grundrisses der Kirche und des Klosters, die er früher einmal veröffentlicht hat, noch einmal geben dürfen. Die unvergleichliche Großartigkeit und Eigenart der Anlage hätte eine ausführlichere Behandlung gewiß gerechtfertigt.

Lorch wird dankenswerterweise eingehend besprochen. Aber die ursprüngliche Gestalt des Westbaus bleibt doch noch ungewiß. Auch im Innern kann der heutige Zustand nicht der alte sein. Mettler selbst nimmt eine Empore an. Zweifellos mit Recht, denn welchen Zweck hätten sonst die Treppentürme gehabt? ! Aber wie war diese Empore gestaltet? Die Ähnlichkeit mit Maria-Laach, die der Verf. betont, war doch nicht sehr groß. Näher liegt es, an Heiligenberg zu erinnern. Hier gab es einen querhausähnlichen zweigeschossigen Westbau, zwei Joche tief, fünfschiffig, mit Treppentürmen. Leider ist auch hier das Obergeschoß nicht erhalten. Aber wenn man sich das ähnlich Reichenbach rekonstruiert, ist alles klar.

Der Abschnitt über Maulbronn ist naturgemäß besonders ausführlich ausgefallen. Neu ist die Betonung der Zusammenhänge schon des Grundrisses der Kirche und dann der Art des dritten Meisters mit der Entwickelung der Baukunst im Elsaß. Weiter die sorgfältige und zutreffende Analyse der Kapitelle der Maulbronner Hauptwerke (Paradies, Süd-Kreuzgangflügel, Herrenrefektorium).

In der Baugeschichte der Klosterkirche zu Bebenhausen unterscheidet Mettler zwei Abschnitte.

Digitized by Google

Dem ersten gehören Chor und Querhaus an bis untsr die Kämpfer der Vierungsbogen, dem zweiten die Vollendung des Querhauses und das Langhaus. Die Kirche wird gegen oder um 1200 begonnen worden sein und war bei der Weihe 1227 offenbar in der Hauptsache fertig. Zum Schluß noch eine Frage: kann das sogenannte Laienrefektorium wirklich eine „spätgotische Nachahmung der romanischen Säle des Ostbaus" sein?

Man kann nur wünschen, daß die Aufgabe, weiteren Kreisen die Denkmäler der Heimat verständlich und wert zu machen, stets in so berufene Hände gelegt werden möchte, wie das in diesem Falle geschehen ist.

Rudolf Kautzsch

Josef Mühlmann, Der Dom zu Salzburg. Wien, Krystall-Verlag Ges. m. b. H. 1925.

Der erste Teil dieses Buches ist dem alten, dem 1599 abgerissenen romanischen Dom zu Salzburg gewidmet. Der Verfasser würdigt zunächst die überlieferten Nachrichten. Es ergibt sich, daß der Bau, der 1599 beseitigt wurde, der Neubau des Erzbischofs Konrad III. gewesen sein muß, begonnen 1181. Sein Vorgänger war 1167 vollständig zugrunde gegangen; Konrad III. baute neu: a fundamento cepit reaedificare. Spätere Brände haben den Dom zwar beschädigt, aber nicht zerstört.

In einem zweiten Abschnitt werden die alten Abbildungen dieses Baus behandelt. Einige von ihnen gewähren wirklich eine deutliche Vorstellung von der verschwundenen Kirche, so insbesondere eine gezeichnete kolorierte Stadtansicht vom Jahr 1553 und ein Holzschnitt vom Jahr 1565. Darnach versucht der Verfasser eine Rekonstruktion. Deren Hauptzüge sind gesichert: der alte Salzburger Dom war eine dreischiffige Basilika mit normal ausladendem Querhaus, Chorquadrat und großer Apsis, mit einer Eingangshalle zwischen zwei Türmen im Westen und mit fünf weiteren Türmen, nämlich einem mächtigen Kuppelturm über der Vierung, je einem runden Treppenturm in der Mitte der Nord- und Südfront des Querhauses und zwei kleineren Türmen an den Ecken zwischen Langchor und Apsis.

Soweit ist alles deutlich; den Einzelheiten gegenüber sind Bedenken und Zweifel möglich. Leidlich sicher scheint die Form der Ostteile überliefert. Der Ostchor hatte die Höhe und Breite des Mittelschiffs und des Querhauses. Sein Ostgiebel ist offenbar in einem der vielen Brände zugrunde gegangen: die (sämtlich späten!) Abbildungen zeigen übereinstimmend ein abgewalmtes Dach. Die Apsis war beträchtlich niedriger. Sie hatte eine Zwerggalerie (wie Speyer und Mainz), und diese Galerie lief in gleicher Höhe merkwürdigerweise auch noch an der Nord- und Südwand des Langchors, ja auch noch an den Ostwänden des Querhauses weiter. Da die Apsis wie gesagt beträchtlich niedriger war als Chor und Querhaus, so teilte die Galerie deren Wände etwa im Verhältnis von zwei zu eins. Das alles ist etwas seltsam, aber keineswegs unmöglich. Und man kann sich nicht recht denken, wie die Zeichner der Abbildungen auf die beschriebene Anlage sollten verfallen sein, wenn sie sie nicht am Dom vor Augen hatten. Über der Galerie und ebenso oben unter dem Dachgesims zogen sich am ganzen Chor wie am Langhaus Rundbogenfriese hin. Die schlanken Türme, die den Ansatz der Apsis am Langchor beiderseits flankierten, waren viereckig und sprangen kräftig vor. Die runden Treppentürme an den Querhausstirnen zeigten eine Gliederung durch Lisenen und (zahlreiche) Horizontalgesimse. Die Ecken der Querhausflügel waren durch Kantenlisenen erheblich verstärkt. Alle diese Züge wirken überraschend mittelrheinisch: man fühlt sich an Speyer, Mainz, Worms, Maria-Laach erinnert (ich werde darauf zurückkommen). Um so mehr verblüfft, daß der gedrungene Vierungsturm, der jene Erinnerungen aufs glücklichste vervollständigt, nach den besten Abbildungen nicht achteckig, sondern rund gewesen sein soll. Nur ein paar wenig genaue Bilder geben ihn achteckig. Aber ist ein runder Vierungsturm möglich? Mühlmann sagt (S. 24): Vorbilder „sind überall in Italien zu finden, in Pisa, in Venedig, in Padua". Das verstehe ich nicht. Wo gibt es dort einen Vierungsturm mit rundem Tambour? Auf diesen kommt es doch an, nicht auf die Kuppel. Mir ist kein Beispiel bekannt, das man vergleichen könnte. Und da der Salzburger Vierungsturm auch die rheinische (oberitalische) Zwerggalerie gehabt hat, so ist am Ende doch die Frage berechtigt: war er nicht doch, trotz den Abbildungen, achteckig? War er aber wirklich rund, dann ist Mühlmanns Klostergewölbe über der Vierung (im Grundriß S. 29) natürlich unmöglich.

Chor und Querhausflügel waren sicher gewölbt. Gerne wüßten wir, ob diese Räume etwa wie in Speyer und Worms die schweren Bandrippen gehabt haben, die ja auch der Osten kennt (Walderbach). Eine Krypta war da: über ihre Größe und Gestalt wissen wir nichts.

Im Langhaus nimmt der Verfasser Pfeiler als Stützen und durchweg flache Decken an. Beides ist möglich. Die flachen Decken sind aber angesichts der Bauzeit und des Bauherrn (auf den ich noch zu sprechen komme) immerhin auffallend. Bei dieser Sachlage müssen wir der Frage der Deckung einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit schenken. Ich gehe von der spätesten Nachricht aus: 1597 ließ Erzbischof Wolf Dietrich „das neue Gewelb im Thurmb, so zuvor nur ain hülzenen Poden gehabt",

Digitized by Google

machen. Da der Dom in früheren Zeiten schon einmal gewölbt war, wie sogleich gezeigt werden soll, so kann die Nachricht nur besagen, daß ein älteres Gewölbe in einem der schweren Brände 1383 (in der Folge werden die Dächer neu gedeckt: 1385!) oder schon 1312 so zu Schaden gekommen war, daß es einstürzte und zunächst nicht erneuert wurde. Ein solches älteres Gewölbe war ganz zweifellos einmal da. Das beweisen die schweren massigen Strebemauern, die auf allen genaueren älteren Abbildungen (schon 1531!) über den Dächern der Seitenschiffe erscheinen. Ihre Art und Anlage gestatten einige Schlüsse. Sie sehen nicht entwickelt gotisch aus, dafür sind sie zu kompakt, zu ungegliedert. Die Form könnte der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Auf der anderen Seite sind sie aber auch dem ursprünglichen Bestand gewiß nicht zuzurechnen. Wenn man 1181 oder auch später, etwa um 1200, das Mittelschiff wölben wollte, hätte man sicher ein gebundenes System vorgesehen, d. h. große quadratische Kreuzgewölbe mit je zwei Fenstern im Joch (vgl. Worms). Solche Gewölbe können den Strebemauern aber nicht entsprochen haben. Denn die Fenster haben gleichen Abstand voneinander, und auf jedes Wandstück zwischen je zwei Fenstern kommt eine Strebemauer. Darnach ist es doch das Warscheinlichste, daß das Mittelschiff tatsächlich (wie auch Mühlmann will) ursprünglich flach gedeckt war oder werden sollte, daß man dann aber schon bald, wohl noch vor der Weihe von 1274 (nach dem Brand von 1270?) Gewölbe, und zwar querrechteckige oder sechsteilige Kreuzrippengewölbe, einzog und die Strebemauern errichtete. Die Seitenschiffe können von Anfang an gewölbt gewesen sein.

An der Westseite standen zwei mächtige viereckige Türme, durch Gesimse in zahlreiche Geschosse gegliedert, mit vier, drei und zwei Arkaden in den drei oberen Geschossen. Der Verfasser verweist einleuchtend auf den schönen Turm der Halleiner Pfarrkirche als Beispiel. Die Türme sprangen nördlich und südlich über die Flucht der Seitenschiffaußenwände noch etwas vor. Zwischen ihnen trat die Westwand des Mittelschiffs mit ihrem Giebel ebenso zurück. Ob hier im Innern wirklich eine tief ins Mittelschiff eindringende Eingangshalle lag (mit einer Empore oder einem Oratorium darüber), wie der Verfasser annimmt, wissen wir nicht. Dagegen wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Westseite zwischen den Türmen eine neue Vorhalle vorgesetzt, deren Gestalt aber undeutlich bleibt. Weitere spätere Anbauten sind hier unwesentlich.

Weniger als die bisher erörterten Darlegungen des Verfassers befriedigt ein weiterer Abschnitt „Stilbestimmung". Zwar sieht Mühlmann richtig, daß die Ostteile der Salzburger Kirche eine unleugbare Verwandtschaft mit den mittelrheinischen Domen (s. oben) bekunden. Aber er versucht nicht, diese Verwandtschaft zu erklären. Es liegt nahe, an den Bauherrn zu erinnern. Erzbischof Konrad III., der den Neubau 1181 begann, war zuvor, bis 1165, Erzbischof in Mainz gewesen. Außer dem Mainzer kannte er natürlich auch die benachbarten Dome zu Worms (wo damals noch der ottonische Burkard-Bau stand) und Speyer. In seine Mainzer Jahre fiel die Vollendung der Abteikirche zu Maria-Laach. Und eben jetzt (1181!) wurden die glänzend erneuerten Ostteile des Wormser Doms feierlich geweiht, was ihm sicher ebenfalls bekannt war. So ist es denn nicht weiter verwunderlich, wenn Planung und Aufbau der Ostteile in Salzburg eine genauere Kenntnis jener rheinischen Kirchen verraten.

Vom Langhaus und vom Ostbau nimmt der Verfasser an, daß sie im engeren Anschluß an die einheimische Überlieferung entstanden seien. Aber hier kommen seine Darlegungen nicht über vage Allgemeinheiten hinaus. Er hätte zunächst fragen müssen: Welche Möglichkeiten haben wir, über die älteren Abbildungen hinaus den Stil jener Bauteile zu bestimmen? Vielleicht wäre es nicht aussichtslos, einmal Umschau zu halten, ob sich nicht eine zusammengehörige Gruppe von Bauwerken nachweisen ließe, die, jünger als der Salzburger Dom, baugeschichtlich von ihm abgeleitet werden könnte. Dann wäre es möglich, deren wichtigste übereinstimmende Eigenheiten auf den Dom sozusagen zurückzuprojizieren. Und dann hätte es einen Sinn, zu fragen, wie weit die so bestimmte Eigenart des Salzburger Langhauses der einheimischen Überlieferung entsprochen hat. Bis dahin aber ist alles Herumraten müßig.

Hier bleibt noch eine Aufgabe. Und der, der sie löst, wird dann auch zu Hamanns bekannten Thesen über die Baukunst des deutschen Südostens Stellung nehmen müssen. Hat etwa schon der Salzburger Dom von 1181 einiges von dem ins Land gebracht, was Hamann auf das Konto seiner Wormser Werkleute in Regensburg, Freising usw. setzen möchte?

Man wird das, was uns der Verfasser im letzten Abschnitt seines Buches schuldig bleibt, nicht zu hoch anschlagen dürfen. Es fragt sich, ob wir da je klarer sehen werden. Jedenfalls ist die Rekonstruktion des alten Salzburger Doms, die er uns bietet, ein Verdienst. Über den zweiten Teil des Buches, der die Baugeschichte und eine Würdigung des heute stehenden Doms enthält, habe ich hier nicht zu berichten.

R. Kautzsch

Digitized by Google

Friedrich Haack, Albrecht Dürer. Deutschlands größter Künstler. Leipzig, Quelle und Meyer.

Der Verfasser dieses populär gehaltenen Büchleins nimmt anfangs einen Anlauf, dem Standpunkt des Wölfflinschen Dürerbuches, welches er im Gegensatz zu Wölfflin selbst als das Dürerbuch bezeichnet, einen anderen entgegenzustellen. Es will ihm bedünken, daß der Verfasser der klassischen Kunst in Dürer doch zu sehr den Schüler der Italiener und der Antike und damit den hinter seinen großen Vorbildern zurückbleibenden Nachahmer sieht. Er hat den Wunsch, daß sein Buch angesichts der Originalgraphik gelesen wird, und fordert damit ebenfalls zu einem genauen Vergleich mit Wölfflins Werke heraus, das in der meisterhaften Ausdeutung der formalen Werte Dürerscher Blätter auf die allgemeine Auffassung Dürers stark gewirkt hat.

Wie Haack in der Kritik Wölfflins ein gefährliches Spiel mit Worten treibt, so in dem ganzen Buch. H. schreibt flüssig und mit viel Wärme, der Ausdruck ermangelt aber jeder suggestiven Kraft, ja es fallen Urteile, die man als überaus anstößig bezeichnen muß. Es geht nicht an, den Muffel als „Beckmesser", die in meisterlichem Schwung hingefegten Entwürfe zu dem großen Madonnenbilde von etwa 1521/22, das nie ausgeführt wurde, als „hingehaucht" zu bezeichnen, das Verhalten des Nürnberger Magistrats gegenüber der Forderung des bayrischen Kurfürsten auf Abtretung der 4 Apostel mit dem Versailler Friedensvertrag zu vergleichen. Bei dem Titelblatt der Großen Passion, dem sitzenden Christus, wird Walter von der Vogelweides „Ich saß auf einem Steine und dachte Bein mit Beine" zitiert! Das „gefällige" Dürerbuch Springers nennt H. im selben Satz „seinen Schwanengesang"! So vergreift sich H. öfters. Und bedauerlicherweise sind solche Bemerkungen nicht aus einer Diktion hervorgegangen, die mit allen Mitteln lebendig zu machen sucht, so daß sie als Entgleisungen anzusehen sind. Das Fatale ist, daß mit den Ausdrücken und Urteilen nirgends recht Ernst gemacht wird, daß sie oft abgegriffen und dilettantisch im schlimmen Sinne wirken.

F. Winkler

Albrechts Dürers sämtliche Holzschnitte, herausgeg. von Willy Kurth. Mit einem Geleitwort von Campbell Dodgson. Holbein-Verlag, München, 1927.

Die vorliegende Veröffentlichung ist als Materialausbreitung grundlegend. Sie bringt fast alles für Dürer an Holzschnitten in Frage Kommende in Reproduktionen von originaler Größe und in den wenigen Fällen, wo das nicht möglich war, mit hinzugefügten originalgroßen Ausschnitten. Diese Reproduktionen sind an Qualität den bisher unübertroffenen der Reichsdruckerei gleichwertig, und zur Wiedergabe wurden meist Originale von erlesener Druckschönheit gewählt. Unvollständig sind einige Folgen von Buchillustrationen, was in Fällen, wo diese in lückenloser Wiedergabe bereits für sich erschienen sind, berecht erscheint. Bei der im übrigen erreichten Vollständigkeit wird man manches Andere, das von Kurth wohl z. T. mit Recht abgelehnt wird, das aber immerhin hätte zur Diskussion gestellt werden können, um so mehr vermissen. So fehlen etwa leider die besten unter den für Dürer in Frage kommenden Nürnberger Buchholzschnitten vor 1490, das Titelblatt der Baseler Ambrosius-Ausgabe von 1492, einige von Winkler (Dürer, Klass. d. Kunst 4. Aufl.), S. 360 und 361 abgebildete Buchtitel, das Wappen des Christoph Scheurl (S. 214), von Winkler wohl mit Recht wieder für Dürer in Anspruch genommen, und, worauf schon Dodgsons Geleitwort selber verweist, die Anna Selbdritt B. app. 12, deren Ablehnung freilich zu billigen ist.

Die Materialbearbeitung hat im wesentlichen die Form eines kritischen Katalogs. Erfreulicherweise sind die zahlreichen, oft sehr voneinander abweichenden Meinungen älterer Bearbeiter und Kritiker recht eingehend zitiert, womit zugleich in geschickter Weise und in knapper Form in die wissenschaftliche Diskussion eingeführt wird. Dodgsons Geleitwort will ein wenig überflüssig erscheinen, es dient wohl, dem Werk internationales Ansehen zu sichern. Es interessiert immerhin, weil der englische Gelehrte bekennt, in zahlreichen Fällen zu Dürer bekehrt worden zu sein, wo er früher nein sagen oder zweifeln zu müssen meinte. Zu der von Kurth und anderen vorgenommenen Dehnung des Dürerschen Werkes steht Dodgson freilich in vielen Fällen auch heute noch kritisch. Vor allem glaubt er angesichts der „dunklen" Fragen, die die Holzschnittproduktion vor den Wanderjahren betreffen, ein abschließendes Urteil nicht wagen zu dürfen. Kurth selber drückt die eigene kritische Meinung nicht immer ganz deutlich aus, und nicht alles, was in seiner Veröffentlichung in Dürers Entwicklung eingeordnet erscheint, hält er selber für ganz original. Doch ist in den meisten Fällen sein Bestreben das, ein Maximum an umstrittenen Arbeiten für Dürer bestehen zu lassen. Der boshafter- und nicht ganz berechtigterweise als „berlinisch" bezeichnete „Dürer" ist auch der seine.

Den Dürer der Vorwanderjahre sollen einige Proben aus 8 Nürnberger Büchern und Drucken

Digitized by Google

vertreten, die 1488—1491 erschienen sind. Das Dargebotene ist aber keineswegs homogen, und was bedauerlicher ist, Wichtigstes fehlt, wie das Heiligenleben von 1488. Leider lagen Kurth noch nicht die knappen und mustergültigen Untersuchungen Ernst Holzingers (Graph. Künste, Beiblatt, 1927, S. 9 ff.) vor, denen es gelingt, einen an vielen Stellen schon betretbaren Weg durch das Dunkel dieser Probleme aufzuzeigen. Das Auge scheint sich zu ihrer Lösung allmählich schärfen zu wollen. Selbst die Schwierigkeit, daß die Handschrift des erfindenden vielfach durch die des ausführenden Meisters verdeckt wird, ist wohl nicht mehr unlösbar.

Holzinger hat das Werk des von Stadler aufgestellten Horologium-Meisters, den er mit Dürer identifiziert, neu abgegrenzt. An der Spitze stehen zeitlich für ihn und für Kurth die Schnitte zum „Bruder Claus" (1—5, Nürnberg, Ayrer 1488). Es folgt das Horologium des Bertoldus (13, 14, Nürnberg, Creußner, 1489), dessen 24 Schnitte nach Holzinger und Röttinger stileinheitlich sind, während Kurth mit Dörnhöffer eine Scheidung für nötig hält. Bedauerlicherweise sind einige der schönsten Blätter wie die Flucht nach Ägypten nicht mit publiziert. Das Heiligenleben von 1488 ist, wie schon gesagt, bei Kurth überhaupt nicht vertreten, obschon sich gerade in ihm zu Dürers Zeichnungen von 1489 die reichsten Analogien finden. Das Dürer wenigstens noch nahestehende Titelblatt zu „Wie der würffel auff ist kumen" (19, Nürnberg, Ayrer 1489) wird von Holzinger abgesprochen. Deutlich anders sind die Schnitte zum Pfarrer von Kalenberg (6—12, Nürnberg, Wagner o. J.), zur „allerheilsamsten Warnung" (15—17, Nürnberg, Wagner 1490) und der Gerson von 1489 (20). Vollends sind Dürers durchaus unwürdig das Titelblatt der Oratio Cassandre (18, Nürnberg, Wagner) und ein Schnitt aus Alexander Gallus: prima pars doctrinale doctrinalis (21, Nürnberg 1491). Nicht einmal in der Erfindung sollten diese unlebendig-lahmen und leeren Blätter auf Dürer zurückgeführt werden dürfen.

Die Produktion der Wanderjahre wird mit dem gesicherten Hieronymus von 1492 (22) eröffnet. Holzinger hat überzeugend nachgewiesen, daß wir es hier auf keinen Fall mit einem eigenhändig geschnittenen Holzschnitt zu tun haben (Graph. Künste, Beiblatt 1928, S. 17 ff.). Er hat unter den Schnitten zum Ritter von Turn (36—48, Basel, 1493) und zum Narrenschiff (49—62, Basel, 1494) zwei prinzipiell verschiedene Schnittausführungen einander gegenüberzustellen vermocht, von denen gerade die für Dürer nicht in Frage kommende, unplastischere, optisch schimmerndere im Hieronymus wiederkehrt. Damit modifiziert sich auch die Vorstellung, die der Unterzeichnete an anderer Stelle (Zeitschrift f. bild. Kunst 1927/28, S. 375 ff.) von den Anfängen der Dürerischen Holzschnitt-Handschrift darlegen zu können glaubte. An Stelle des Hieronymus treten die besten Schnitte zum Ritter von Turn und zum Narrenschiff und wohl auch die Kreuzigung des Grüningerschen Missales von 1493 (85) an die Spitze der dort aufgewiesenen Entwicklung. — Kurth hält auch die vor 1494 entstandene Folge von kleinen Einzelheiligen und biblischen Szenen (63—86) für Dürer. Daß Dürerische Gedanken auch in diese Blätter hineinspielen, erweist die dem entsprechenden Schnitte des Ritter von Turn verwandte Verkündigung (64). Die hohe Qualität und die Fortschrittlichkeit der Kompositionen sprechen für Dürers Erfindung, im einzelnen aber verrät sich ein leichterer, weniger aktiver, weniger drängender Geist, und die Schnittausführung vollends steht Dürers eigenen Absichten fern. Noch weniger dürerisch sind die umstrittenen, bei Kurth durch einige der geschnittenen Stöcke repräsentierten Terenzillustrationen (23—35), die von der mit Dürer enger zusammenhängenden Basel-Straßburger Holzschnittproduktion als fremdartig abzutrennen durchaus erlaubt ist. Auch Nr. 81—84 sind gewiß nicht von Dürer, gegen dessen Autorschaft an den Schnitten zum „Spiegel der waren Rhetoric" (Freiburg, Riederer, 1493) sich auch Dodgson verwahrt.

Dagegen zieht Dodgson für die großen Schnitte der Kreuzigung, der Beweinung und des Sebastian (87—90) seinen „Vorschlag eines Plagiators oder Nachahmers" (Burlington Mag. XL, S. 18) zurück, der genauere Grad der Eigenhändigkeit sei fraglich, die Frage der sogenannten Albertina-Passion (94—97) scheine ihm unsicher. An anderer Stelle (Zschr. f. bild. Künst. 1927/28, S. 349 ff. und 375 ff.) hat der Unterzeichnete nachzuweisen versucht, daß gerade unter diesen auch von Kurth, wenigstens was die Schnittausführung betrifft, noch mit Mißtrauen angesehenen Blättern solche sind, die als wichtigste Zwischenglieder zwischen Dürers graphischem Frühstil und den Schnitten der Apokalypsezeit zu betrachten sind (94, 95, 88, 87). Verdienstvoll ist, daß Kurth mit Entschiedenheit die frühe Entstehung — vor der Großen Passion — und den Dürerischen Ursprung der Kompositionen hervorhebt. Seine Einwände gegen Dürers Urheberschaft auch am Schnitt wurden schon in der Schlußanmerkung des genannten Aufsatzes (a. a. O. S. 383) zurückgewiesen. Für Dürer durch seine geringe Qualität alleine etwas bedenklich ist das Sebastiansmartyrium (90), das aber nun gerade im Schnitt, wie auch Kurth hervorhebt, nicht so fremdartig ist, während Kreuzigung und

Digitized by Google

Kreuztragung der Albertina-Passion (96, 97) wieder in der Ausführung nicht dürerisch sind. Den großen Christophorus (91) bezeichnet Kurth wohl mit Recht als Kopie. Die Nummern 92 und 93 wird man als Gelegenheitsarbeiten Dürers betrachten dürfen. Nach den sicheren Schnitten der Apokalypsezeit, unter denen Kurth eine vorsichtige Scheidung zwischen einer früheren und einer späteren Gruppe zum Vorschlag bringt, folgen dann die wieder umstrittenen „Nebenarbeiten" der Jahre 1500—1505 (128—174). Kurth denkt hier wie andere vor ihm an „Verlegerarbeit", für die „Dürer nur die Zeichnungen lieferte", wobei — für das Birgittenbuch ist dies gesagt — nicht nur der Holzschneider, sondern auch der Zeichner, der sie auf den Holzstock übertrug, die dürerische Handschrift „verwischten". Kurth differenziert den Anteil Dürers bei allen diesen Buchillustrationen leider nicht so, wie es wohl möglich ist.

Auszugehen hat eine Untersuchung dieser Produktion von den Titelholzschnitten zu der Celtesschen Roswitha-Ausgabe (143, 144, Nürnberg, Koberger 1502) und zu den „quattuor libri amorum" des Celtes (145, 146, Nürnberg 1502). Die Blätter sind gleichzeitig und lassen in der Ausführung die gleiche — von den in Dürers eigenem Verlage erschienenen Blättern sehr unterschiedene — feinlinige, lange Parallelzüge liebende und breiten Dunkelverdichtungen fast völlig ausweichende Holzschneider-Handschrift erkennen. Völlig stilverschieden aber sind sie nun im Entwurf. Hier sind dürerisch allein die Blätter der „libri amorum", von denen 146 des Meisters Monogramm trägt. Vollrund modellierte, renaissancehaft gefühlte Gestalten, auch bei starrer Haltung klar und aktiv in den Gelenken: der kniende Celtes etwa mit schräg in die Tiefe leitender Schulterachse und feiner Rückneigung des Hauptes gegen den Beschauer, so daß eine räumliche und zugleich mimische Spannung mit der Gestalt des feierlich thronenden Kaisers entsteht. Wie armselig sind im Vergleich mit solcher Gruppierung und dieser plastischen Kraft die Titelschnitte der Roswitha-Ausgabe! Alle Bewegungen sind matt und lahm, weil die Gelenke der Figuren gar nichts bedeuten. Nirgends jene lebendige Spannung zwischen Gestalt und Gestalt! Die Blicke der monoton durchgezeichneten Köpfe gehen ausdruckslos ins Leere. Gewandung zieht schwer und verhüllend über die Körper hin, das Auge ermüdende Längs- und Parallelzüge sind sehr beliebt, während in den Schnitten des anderen Buches hinter allen Falten körperliche Rundung das Verdeutlichte, das Herrschende ist und vom Körper aus auch alle Gliederung der Hülle sich in breiten Flächen wie selbstverständlich ergibt. Alle Schatten liegen, deutliche Reliefwirkung schaffend, in den Tiefen der plastischen Form und spielen dabei doch leicht und schimmernd gegen das Helle. — Diese Stil- und Qualitätsunterschiede bei gleicher Schnittausführung erweisen deutlich, daß Dürer bei den Roswithatiteln nicht der Urheber sein kann. Von ihm lag für 144 nicht mehr als jene ganz flüchtige, nur die äußerlichste Disposition angebende Notiz vor, die wir auf der Rückseite von L. 348 besitzen, und vielleicht noch eine Zeichnung für die Perspektive des Rahmens. Alles übrige — und das ist das wesentliche — ist Eigentum eines Anderen.

Dieser Andere begegnet nun weiter in dem Schnitt: Drei Nonnen vor einem Kruzifixe aus Lucia de Narni ... (167, Nürnberg, Hölzel 150) und in den meisten Schnitten der Revelationes Sancte Birgitte (128, 131—139, 141, Nürnberg, Koberger, 1500), die der Kaiser frühestens im Sommer 1498 in Auftrag gegeben hatte (vgl. Zschr. f. bild. Kunst, Beiblatt 1928, S. 60, 61). Bedeutsam ist, daß dieser Stil hier wie auch unter veränderter Schnittausführung — plastischere Kleinmodellierung, dichtere Schatten, Schraffurlagen vielfach nachträglich umschnitten oder abgeschnitten — deutlich erscheint. Deutlich vor allem in der abwechslungslosen Prägung von Physiognomien eines etwas aufgeschwemmten, matt geistlosen Typus und in der Monotonie einer so garnicht aktiven Gebärdung. In Häufung erscheint alles dies auf einem Blatt wie 128. Sichtlich ist im Birgittenbuch der unmittelbare Einfluß von Dürers Apokalypse; aber jede Bildvorstellung ist von vornherein in allen Gehalten ganz wesentlich schwächer gegriffen: nichts, das Dürers selbst würdig wäre! Die Kennzeichen dieses von Dürer abhängigen Meisters kehren auch in Handzeichnungen wieder und hier nun von keiner Umarbeitung durch fremde Holzschneidemesser getrübt. Der „Birgittenmeister" ist, wie auch andere gesehen haben, der „Benediktmeister", der Autor der Scheibenrisse L 689—696 und 698 (nicht 697) ferner der Zeichnung mit der „Engelsmesse" in Rennes (L 697). Er ist auch der manuelle und geistige Urheber sämtlicher auf die Holzstöcke in Basel gezeichneten Terenzillustrationen (vgl. 23—35). Eine Untersuchung an anderer Stelle wird die spätere Entwicklung dieses Zeichners aufzuweisen versuchen. Daß man diesen Nachahmer — nicht Doppelgänger — mit Dürer identifizierte, war nur folgerichtig, nachdem man die Terenzillustrationen und andere Dinge wie die Roswitha-Schnitte, diese noch dazu auf Grund einer gefundenen Vorskizze, schon einmal für Dürer hielt. Kein Wunder, daß jeder Versuch zur Abspaltung eines besonderen Meisters den Gläubigen nur immer wieder eine Bestätigung der Meinung brachte, dies alles sei Dürer. Celtes-Roswitha, die gleiche Schnittausführung, Roswitha-

Digitized by Google

Birgitta, der gleiche Stil der Erfindung, im Birgittenbuch dann vom gleichen Holzschneider geschnitten die Kreuzigung, den Kreuzigungen der Albertina-Passion und des Grüninger-Missales so ähnlich, dann die Beziehung des mit diesem Blatte und mit Narrenschiff und Ritter von Turn für Dürer gehaltenen Terenz zur Engelsmesse und den Benediktblättern. Immer wieder schloß sich der Kreis, und „also Dürer" wurde gefolgert. Aber man sah nicht durch den Schleier der den ursprünglichen Stil der Zeichnung verhüllenden Holzschneiderhandschrift hindurch, man übersah wesentliche, fortwährend wiederkehrende und einen besonderen Stil gegen den Dürers abgrenzende Stilunterschiede. Andere aber, die diese Unterschiede doch sahen, glaubten wieder echte Dürerwerke mit herauslösen zu dürfen und verwirrten so nur noch die Diskussion.

Das Blatt: Apoll und Daphne in den „Libri amorum" des Celtes, das Winkler (Klass. d. Kunst: Dürer, IV Aufl. S. 250) als Dürer bringt, hat Kurth mit Recht nicht abgebildet. Es dürfte vielleicht überhaupt nicht von einem deutschen Zeichner, sondern eher von Jacopo de Barbari, der 1500 in Nürnberg geweilt hatte, sein. Bei Kurth folgen in einer Auswahl (147—166) die strittigen Andachtsbuchholzschnitte, die Dodgson einst noch nicht als Dürer, dem er sie heute mit Entschiedenheit gibt, publizierte. Sie sind bedeutend, aber vollkommen undürerisch, etwa in der Behandlung größerer Figurengruppen, bei denen sich der Meister auf einander überschneidende Kopfkonturen oder Nimbenränder beschränkt, wodurch er zwar den Eindruck einer raumhaltigen Masse auf bequeme Weise erzielt, aber nicht jene Durchindividualisierung dieser Masse bis ins letzte, wie sie Dürer auch bei kleinstem Format stets von sich fordert: Masse ist für Dürer nie etwas anderes wie eine Gruppe individuell differenzierter Gestalten. Auch der Benediktmeister hat an diesen Arbeiten keinen Anteil. Dürersche Massengestaltung zeigen dagegen die Schnitte 173 und 174 zum „beschlossen gart" (Nürnberg, Pinder 1505). Der Sebaldus auf der Säule (169, 1501 erschienen, aber wohl etwas älter) ist ebenfalls Dürers Werk, vielleicht auch der Hieronymus (168), während die Nummern 171 und 172 abgelehnt werden müssen. Gesicherter Boden wird erst wieder mit den Blättern des Marienlebens und den folgenden Nummern (175—269) gewonnen, auch wenn für einzelne Blätter über den Grad der Originalität Zweifel bestehen. Meisterhaft ist auch das Titelblatt zu Plutarch: De vitande usura (276, Nürnberg, Peypus 1513). Für die Zeichnung zur Madonna im Rund (271) wird man Kurths Meinung einer späten Entstehungszeit nach 1514 zustimmen müssen. Der Sebaldus (272, 1514 in Nürnberg erschienen) geht wohl höchstens in der Zeichnung auf Dürer zurück.

Die Triumphpforte Kaiser Maximilians ist in der Gesamtansicht (273) und in einer Reihe von Ausschnitten (274—293) wiedergegeben, die Dürers Anteil herauslösen wollen. Hier sind gegen Kurths Auswahl und die begleitenden Anmerkungen einige Einwände zu machen. Auf T. 276 dürfte an der Gestalt des Bannerträgers Dürers Urheberschaftdoch zum mindesten zweifelhaft sein, während die Umgebung, der Putto mit dem Harnisch zumal, von prachtvollster Qualität ist. 281 ist irrtümlich als Basis der rechten Ecksäule bezeichnet, diese gehört in der Tat zum Schönsten, was wir von Dürer an der Pforte besitzen, sie ist aber leider nicht abgebildet (auch bei Winkler, Klass. d. Kunst nicht, dagegen in der Veröffentlichung des Wiener Jahrbuchs Tafel 16), statt dessen vielmehr die Basis der linken Säule, die, wie Kurth richtig bemerkt, von Schülerhand gezeichnet ist, eben als Kopie nach der rechten. Die Gestalt des St. Arnulff ist dagegen ebenso wie die nicht abgebildete des St. Leopold auf der rechten Seite von Dürer. Mit dieser verglichen, scheidet dagegen die von Kurth abgebildete Gestalt Albrecht I. (282) aus Dürers Werk aus. Ebenso der u. a. auch von Dodgson (Catalogue 130 b 2) fälschlich für Dürer in Anspruch genommene Ausschnitt 287 mit der Verlobung Maximilians, verglichen mit dem ungleich bedeutenderen 288 mit der Verlobung Erzherzog Philipps. Wenn man mit Kurth auf der linken Seite die vierte Tafel der Kaiserbüsten (292) für Dürer in Anspruch nimmt, so muß man sich auch für die dritte entscheiden, die stilistisch zugehörig ist und sich von der ersten, zweiten, fünften und sechsten in gleicher Weise sondert.

Mit Nachdruck und guten Gründen setzt sich Kurth für Dürers Urheberschaft an dem 1513 erschienenen Hl. Coloman (254) ein, den andere für Springinklee halten. Von den Himmels- und Erdkarten für Stabius (295—98) ist allein 296 für Dürer gesichert, die übrigen, vor allem die wenig dürerischen Astronomengestalten auf 295 wird man ablehnen dürfen. Goldecht ist das Nashorn (299), dürerisch jedenfalls die Blätter 302 und 303, während schon bei 300, 301 und 304—6 (Freydal) der Anteil des Meisters schwerer abgrenzbar ist. Der hl. Sebald in der Nische (308) geht, wie Kurth richtig bemerkt, wohl in allen wesentlichem, wenn auch vielleicht nicht in den etwas dürftigen Rahmenmotiven auf Dürer zurück. Springinklee, an den früher auch Dodgson dachte, hat nie eine Gestalt von so entschiedener plastischer Körperlichkeit zu gestalten vermocht.

Zur Beurteilung der späten Holzschnittproduktion Dürers sind einige grundsätzliche Erwägungen nötig, da, wie auch schon in der früheren Zeit, die Art seines Anteils die allerverschiedenste ist.

Digitized by Google

Dürers Holzschnitte sind, wie jeder sieht, ungleichwertig der technischen Ausführung nach. Man wird dies durch verschiedene Arten von Arbeitsteilung und Arbeitsgang erklären müssen. Nur von einigen der späteren Arbeiten aus sind ziemlich sichere Schlüsse gestattet. Zuletzt hat Flechsig die Probleme der Holzschnittausführung sehr generell zu lösen versucht (A. Dürer, 1928, S. 73 ff.). Sein Standpunkt ist grundsätzlich der: Die Formschneider sind niemals gleichzeitig die Zeichner, das Holzzeichnen ist kein besonderer Beruf, Umzeichner sind im Normalfalle überflüssig gewesen, die Maler zeichnen unmittelbar auf die Stöcke, kein Maler ist zugleich Holzschneider gewesen. Und für die Beurteilung gilt nach ihm: Holzschnitt ist Holzschnitt. Dürers eigener Ausdruck: „Schlechtes Holzwerk" bedeutet „einfache", etwa auf Darstellung einzelner oder weniger Personen beschränkte Holzschnitte. Dies ist sicher nicht richtig, so zweifellos auch philologisch „schlecht" schlicht bedeutet. „Schlechtes Holzwerk" ist auch als schlichtes im Zusammenhange der Dürerischen Verkaufsnotiz etwas Geringeres. Daß Dürer hier Schnitte mit vielen und mit weniger Personen habe unterscheiden wollen, ist eine absurde Annahme, da diese Unterscheidung eine besondere Klassifizierung: das schlechte Holzwerk nicht zuläßt. Vielmehr ist das in der Schnittausführung Einfachere, Geringere, also die ganze Produktion abgesehen von den Meisterschnitten und den kaum einzeln käuflichen Buchholzschnitten und Privataufträgen gemeint. Hier besteht deutlicher Qualitätsunterschied, hier ist jene Absonderung möglich, auf die der genannte Ausdruck Dürers verweist. Diese für Dürer selbst wesentliche Unterscheidung durchzuführen, das eigentlich Dürerische von dem mehr oder weniger uneigentlich Dürerischen zu sondern, wäre eine Aufgabe moderner Holzschnittkritik. Von Ansätzen und Einzelurteilen abgesehen, versagt hier auch bei Kurth der kritische Text leider sehr.

Theoretisch sind zunächst einmal folgende Möglichkeiten zu scheiden.

1. Kopien nach von Dürer nicht für den Holzschnitt bestimmten Zeichnungen (als solche beurteilt Kurth den großen Christoph (91) und den Eobanus Hesse (342) wohl richtig. Warum aber trotzdem Einordnung dieses ganz Fremden in eine chronologisch Dürers Holzschnitte bringende Publikation? Warum nicht ein Anhang?).

2. Fremde Hand überträgt für den Holzschnitt bestimmte Zeichnungen auf den Stock. Auch der Holzschneider ist dann natürlich nicht Dürer.

3. Von Dürer selber auf den Stock gezeichnete Kompositionen werden von fremder Hand geschnitten.

4. Dürer selber schneidet nach eigenen Zeichnungen auf den Stock.

Diese theoretische Einteilung aber genügt, wie ich glaube, für die wesentlichen Scheidungen, die in der Dürerischen Schnittproduktion vorzunehmen sind, keineswegs. Mit theoretischen Überlegungen alleine und mit genereller Leugnung der Möglichkeiten 2 und 4, wie sie Flechsig vornimmt und entsprechende Leugnung aller Klasseneinteilung kommt man nicht weiter.

Weiter hilft allein das Schlüsseziehen aus überlieferten historischen Angaben und aus sichtbarem Stilsachverhalt. Zum Holzschnitt Druck 319 besitzen wir Dürers eigene Äußerung: „und ich hab ihn ein Wappen auf ein Holz gerissen, daß mans schneiden mag". Also Zeichnung auf dem Stock; aber völlige Gleichgültigkeit, was die künftige Schnittausführung betrifft, die dann auch — zumal Dürer und der Auftraggeber nicht in Nürnberg weilten — völlig undürerisch ausfiel. Undürerisch etwa verglichen mit Dürers eigenem Wappen (327), einem meisterhaften Schnitt, der nun auch das Monogramm und die Jahreszahl 1523 trägt. Dies ist nicht „auf ein Holz gerissen, daß mans schneiden mag", sondern ... sondern? Wieder muß, ehe man urteilt, die Überlieferung aussagen.

Wir wissen von Schnitten zur Ehrenpforte, zum Freydal und zum kleinen Triumphwagen (309—311), daß sie von dem Holzschneider Hieronymus Andreae ausgeführt wurden. Dagegen trägt der große Triumphwagen (312—317) den Vermerk, daß er durch Dürer erfunden, gerissen und gedruckt sei. Er kam also aus Dürers Werkstatt in den fertigen Drucken selber heraus. Dürers Vermerk scheint zu sagen: Ich bin für die Herstellung dieses Werkes vom ersten bis zum letzten Akte verantwortlich. Zur manuellen Schnittausführung aber bekennt sich Dürer wohlgemerkt nicht.

In der Ausführung der beiden Wagen besteht nun wieder ein Qualitätsunterschied, wenn auch durchaus kein so großer wie zwischen den genannten Wappenschnitten. Der kleine Wagen ist in Einzelheiten, die eine dürerfremde Zeichengewöhnung erkennen lassen, vor allem in der Gestalt des schiebenden Knechtes, aber auch in den Puttenköpfen (vgl. dazu die von 307!) minder dürerisch als der große. Das Gleiche gilt von den auf Dürers Zeichnung zurückgehenden Teilen der Pforte und dem Freydalschnitt 306.

Wir schließen nun folgendes: die von Hieronymus Andreae bezeichneten Stöcke würden diesem als selbständigem Meister zur Bearbeitung übergeben, von Dürer also außer Haus. Der große Wagen wurde dagegen in eigenem Verlage, wohl von einem nicht selbständigen, sondern von Dürer angestellten, unter seiner ständigen Aufsicht arbeitenden und völlig auf seinen Stil geschulten Holzschneider zu Ende ge-

Digitized by Google

führt. Hätte Dürer auch die Schnittausführung eigenhändig besorgt, so würde er kaum verfehlt haben, zu bemerken: „erfunden, gerissen, geschnitten und gedruckt". Dies aber ist nicht der Fall.

Wenn wir noch einmal an die oben gegebene theoretische Unterscheidung erinnern, so ergibt sich, daß die wesentliche Unterscheidung innerhalb der Möglichkeit 3 selber zu machen ist. Die fremde Hand ist entweder die eigener Holzschneider oder die fremder: „daß mans schneiden mag". Verantwortlich, künstlerisch und geschäftlich, erklärt sich Dürer ganz nur für die in eigenem Verlage auch geschnittenen Druckstöcke. Solche sind daher von anderen generell zu scheiden. Bei seinen späten Blättern hat uns Dürer selber diese Scheidung durch Anwendung oder Fortlassung von Monogramm und Jahreszahl mehrfach erleichtert. Fremde Züge in der Ausführung wird man freilich vielleicht in den mit beidem versehenen Schnitten von 1527 zur Befestigungslehre (344, 45) feststellen können. Auch die Madonna auf der Rasenbank von 1526 (341) läßt neben Partien von köstlichster Qualität einiges Schwache wie die Figur der hl. Anna erkennen, was vielleicht bereits für geminderte Verantwortlichkeit spricht. Sonst sind, von den Schnitten zur „Underweysung der Messung" abgesehen, Originale höchster Qualität nur das Abendmahl (328), das Dürerwappen (327), der Varnbühler (326), der große Wagen (312—17), die von Engeln gekrönte Maria (307). Gegen den Varnbühler fällt schon das ursprünglich unbezeichnete Maximiliansbildnis (318) wesentlich ab, und auch das nur datierte, nicht signierte Nürnberger Wappen (325) hält, bei aller Überlegenheit über den Wappen der niederländischen Reise neben 327 und den Frauengestalten von 312—17 nicht stand. Vor allem fehlt der Schraffur die eigentlich dürerische plastische Aktivität. Der „Teppich von Michelfeld" (331, 332) scheint von dem Dürers Absichten immerhin nahekommenden Hieronymus Andreae wohl nur nach flüchtiger Skizze geschnitten. Ebenso war es vielleicht mit der Karthäusermadonna von 1515 (301) bestellt.

Das letzte große Jahr umfassender Produktion von prachtvollen Holzschnitten Dürers war das Jahr 1511. Die unsignierten Blätter 265, 268 scheiden sich trotz bedeutender und dürerischer Erfindung von den Meisterholzschnitten als sehr viel geringer sofort. Im Hieronymus von 1512 (209) fehlt es nicht an Zügen, die auf teilweise Entstehung schon vor diesem Jahre schließen lassen. Im übrigen entsteht zwischen 1511 und 1518 kein einziger Holzschnitt der in demselben Maße original wäre wie die Meisterholzschnitte von und vor 1511 oder der Spätzeit, und noch die von Engeln gekrönte Madonna (307) steht nicht in allen Teilen ganz auf der Höhe. Am qualitätvollsten ist noch das sich durch die Besonderheit der Aufgabe isolierende Nashorn von 1515 (299).

Nach Jahren stärkster Anspannung der künstlerischen Leistung auf dem Gebiete des Holzschnitts folgen also andere, in denen Dürer sich ganz oder fast ausschließlich an selbständige, außerhalb der eigenen Werkstatt arbeitende Holzschneider wie Andreae gehalten zu haben scheint. Man wird schließen dürfen, daß Anfang 1512, also gerade als Dürer zu Kaiser Maximilian in Beziehungen trat, der eigene Holzschneide-Betrieb eingestellt wurde, um erst, als Dürers Hoffnungen auf den Kaiser allmählich zu schwinden begannen, zögernd und auch nie mehr in altem Umfange wieder aufgenommen zu werden.

Die Tatsache dieser merkwürdigen Unterbrechung, die im großen gesehen bis zum Abschluß der niederländischen Reise währt, und während der die stilistisch in allerhöchstem Sinne völlig originale Produktion der Meisterschnitte beinahe ganz aussetzt, keineswegs aber Dürers Tätigkeit für den Holzschnitt überhaupt, die bestätigt in gewisser Weise die hier erschlossene Annahme einer speziell auf Dürers Handschrift geschulten und unter Dürers Aufsicht selbst arbeitenden Holzschneiderwerkstatt. Eine solche konnte aus besonderen, vielleicht wirtschaftlichen Gründen zeitweise aufgelöst werden, während die eigene Hand sowohl wie die Tätigkeit selbständiger Holzschneider Dürer ja zu allen Zeiten in gleicher Weise zur Verfügung gestanden hätte, so daß die merkwürdige Unterbrechung keine Erklärung findet, wenn wir eigenhändige oder durch und durch fremdhändige Ausführung annehmen wollen.

Wenn nun auch die Meisterholzschnitte im wesentlichen nicht eigenhändig geschnitten sein werden — Flechsigs Berechnung der von einem einzelnen auf solche Arbeit zu verwendenden Zeit („Albr. Dürer", 1928, B. 1, S. 117) gibt, wenn sie auch schematisch ist, für diese These hinreichenden Anhalt —, so besagt das keineswegs, daß Dürer nun außerstande gewesen wäre, selber in Holz zu schneiden und so die Arbeit seiner Gehilfen zu überwachen oder auch gelegentlich bessernd einzugreifen. In einzelnen Holzschnitten wie der Dreieinigkeit (264) finden sich immer wieder Partien von solcher Sicherheit und Vollendung, daß man hier wenigstens, freilich gewiß nicht gleich für das ganze Blatt, auch eigenhändigen Schnitt annehmen möchte. Die Vorstellung jedenfalls, Dürer, der größte Meister des Holzschnitts, hätte das Handwerk des Holzschneidens überhaupt nicht verstanden, wie sie uns im Grunde Flechsig zumutet, ist absurd und widerspräche wohl auch, sobald wir die Annahme einer eigenen Holzschneiderwerkstatt unterstellen, jeder mittelalterlichen Handwerksgewohnheit. Das Neue des Dürerschen Holzschnittstils war ja gerade, die Schnittausführung den eigenen graphischen Absichten

Digitized by Google

völlig anzugleichen, so daß Konzeption und Ausführung nicht mehr in gleichem Maße wie etwa im Wohlgemutkreise zweierlei, sondern tatsächlich zu homogener Einheit verschmolzen sind.

Diese Einheit aber besteht, wie bemerkt, nicht überall. Neben den Meisterholzschnitten stehen jeweilig andere, die wohl auf Dürerische Zeichnungen auf dem Stocke selber zurückgehen dürften — wozu auch das umständliche Verfahren umzeichnenden Kopierens? —, die Dürer aber nur zeichnete, „daß mans schneiden mag". Die Qualitätsstufen sind mannigfache, da ein etwa schon von Dürer geschulter, dann aber selbständig gewordener Holzschneider anders arbeiten wird wie ein nicht eingeschulter. Scharfe Grenzen wird man infolgedessen nicht zu erwarten haben, und Dürer selbst hat sie auch, im Jahrzehnt des Marienlebens wenigstens, keineswegs durch Monogrammierung oder Nichtmonogrammierung gezogen. Die im allgemeinen unter der Bezeichnung „schlechtes Holzwerk" mit Recht oder Unrecht verstandenen Schnitte 192—202 reichen in den besten Stücken durchaus zur Qualität der Marienleben-Schnitte herauf, während andere wie 195, 198, 200 weit tiefer stehen. Die Holzschnitte „für fremde Verleger" sind, wenn auch nie von höchster Qualität, so doch öfters von keineswegs schlechter, während andere, besonders der Frühzeit, eine Schnittausführung erkennen lassen, die Dürers Absichten gewiß widersprach (z. B. 39, 46, 48, 62, 145, 146). Nur die im Sinne Dürers auch bis ins letzte ausgeführten Schnitte lassen eine wirkliche Entwicklung seines graphischen Stiles erkennen, seiner Holzschnitt-Handschrift, die auch im Falle manueller Ausführung durch andere völlig dürerisch ist. Eigenhändige Schnittausführung wird man am ehesten noch in der Gesellen- und den Anfängen der Meisterzeit erwarten dürfen, in den Wanderjahren also, und hier ist deshalb die Scheidung von originaler und fremder Ausführung, wie sie vor allem Holzinger mit so schönem Erfolge versucht hat, relativ streng zu vollziehen. Der Versuch, fremde Kräfte an die eigene „Handschrift" zu gewöhnen, der Ausführung durch sie die eigenen Absichten aufzuzwingen, wurde dann wohl zuerst in den Blättern großen Formates gemacht. Der eigentümliche Mischcharakter eines Schnittes wie der „großen Kreuzigung" (88, 89) erklärt sich am ehesten aus dem Nebeneinander von Eigenhändigkeit und dem eigenen Stil noch nicht völlig eingezwungener Fremdhändigkeit. Erst in den Meisterholzschnitten der Apokalypse-Zeit ist die Ausführung durch fremde, hier und da noch sichtlich verschiedenartige Kräfte den Dürerischen Absichten ganz adäquat. Die Dürerische Holzschneidewerkstatt, an die wir glauben zu müssen meinen, hat sich — innerlich und wohl auch äußerlich, wirtschaftlich — konstituiert, um mit der einen Unterbrechung der zweiten Venedigreise bis zum Jahre 1511 zu bestehen. Beenken

NEUE GIORGIONE-LITERATUR

Sir Martin Conway, rühmlich bekannt durch vortreffliche Schriften, veröffentlicht ein Buch „Giorgione, a new study of his art as a landscape painter", London 1929, Ernest Benn. Die Bezeichnung ist nicht so zu verstehen, als ob Giorgiones Kunst der Landschafts-Darstellung auf eine neue Art untersucht oder bewertet oder dem Leser nahe gebracht würde. Ausgangspunkt und offenbare Hauptsache ist die Behauptung, daß die Landschafts-Hintergründe einiger Bilder unsicherer Zuschreibung tatsächliche Erscheinungen in Italien wiedergäben. Conway ist in der Nähe von Castelfranco mit dem Auto herumgefahren und glaubt die Natur-Vorbilder jener Gemälde im Eingang zweier Alpentäler gefunden zu haben, mit Hilfe eines begabten vicentiner Chauffeurs, dem er Photographien der Bilder gezeigt hatte. Das geht soweit, daß sogar ein Bauernhaus in der Nähe von Bassano — wo Giorgione seine Lehrjahre verbracht habe — auf drei Werken wiedererkannt wird, nur von verschiedenen Seiten gesehen! Doch sagt Conway selbst, daß Giorgione die Einzelheiten jener Gegenden frei behandelt und verändert habe, unter dem Eindruck von Landschaften Bellinis.

Grundsätzlich meine ich, daß derartige Nachweise, vorausgesetzt, daß sie streng durchgeführt und auf zwingende Übereinstimmung gestützt werden, doch nur Sinn haben, wenn der Künstler bestimmte Landschafts-Stücke aus der Wirklichkeit genau in seine Werke übernimmt. Selbst dann sollte man daraus keine Schlüsse auf die Urheberschaft ziehen, denn sonst würde man Dürers frühe Kupferstiche einem Süd-Tiroler zuschreiben. Aus Giorgiones Bildern ergibt sich klärlich, daß er einen Bildrhythmus erfand, für den sich ihm das Einzelne aus dem Reichtum innerer Vorstellung ergab. Bei Malern, welche tatsächlich gesehene, in Zeichnungen aufbewahrte Stücke ihren Werken einfügen, kann nicht jene bis ins Letzte gehende Einheit zustande kommen, die Giorgiones Bilder adelt. Selbstverständlich stammt seine innere Anschauung aus früheren Beobachtungen, aber sie ist zur Herrschaft über die Erscheinung geworden, ist frei bildsam; sie formt sich während des Schaffens nach den Ansprüchen der jeweiligen Bildordnung, die ein Geschenk begnadeter Erfindung ist. Oft kommt in Giorgiones Gemälden ein kräftiger Kastellturm vor, gewiß eine Erinnerung an seine Vaterstadt, aber der Turm hat nie genau

Digitized by Google

die Gestalt wie in Castelfranco, sondern ist immer etwas anders, je nach den Bedingungen, unter denen die Einzelheit in das Ganze eines souverän geschaffenen Werkes eingeht.

Wenn man von einem Bilde überzeugt ist, daß es Giorgione gemalt hat, so mag man denken, daß er Baum, Haus, Berg ähnlich einmal gesehen und in seine innere Anschauung aufgenommen habe, doch wird man nie Übereinstimmung mit einer bestimmten Wirklichkeit finden. Und fände man sie — wie viele andere Maler könnten das Gleiche gesehen haben! Kein einziges Bild ließe sich Tizian zuschreiben, weil der Hintergrund eine überzeugende Wiedergabe der Landschaft von Cadore wäre, obwohl man deutlich fühlt, daß er seine Heimat nicht vergessen hat. Es ist eine der wichtigsten Bedingungen für das Sehen von Bildern jener Zeit und aus Epochen ähnlicher Art, daß sie von Grund auf anders entstanden als die Werke der Realisten. Das ist nicht eine Annahme, sondern Evidenz.

Conway spricht einleitend etwas von oben herab über die „ästhetischen" Erwägungen, mit denen man bisher das Werk Giorgiones aufzubauen gesucht habe — und mit denen er selbst ausgiebig Beweise zu führen bemüht ist. Wenn sich jedoch aus genauem Betrachten des gesamten künstlerischen Organismus der unbezweifelbaren Schöpfungen übereinstimmende Erfahrungen von einer ausgeprägten, persönlichen Bildgestaltung ergeben, wenn dann diese Erfahrungen auf die anderen in Frage stehenden Bilder richtig angewandt werden, soweit deren Erhaltung es zuläßt, so ist das offenbar der einzig mögliche Weg, um das bis heute Gerettete zu erkennen. Daß die Ergebnisse bei verschiedenen Schriftstellern nicht einheitlich ausfallen, liegt nicht an der Methode, sondern an dem Ausgangspunkt, der Vorstelllung des einzelnen Kenners von dem künstlerischen Sinn der gesicherten Werke; Fehler bei Cavalcaselle, bei Morelli, lassen sich aus bestimmten Einseitigkeiten ihres persönlich oder richtungsmäßig bedingten Sehens erklären. Jenes Aufsuchen der Bild-Hintergründe in der Wirklichkeit beruht dagegen auf einer Verkennung der Schaffensart, es mag den Wanderer und den Freund Giorgiones erregen und beglücken, Beweise sind damit nicht zu führen.

Die Erregung und Beglückung hat bei zwei Bildern noch einen besonderen Zauber für Conway: weil sie ihm gehören. Erfahrung von Jahrzehnten hat mir gezeigt, wie zugänglich der Eigentümer von Kunstwerken für Meinungen ist, die dem Auge und Denken anderer als Luftgebilde erscheinen. Es ist begreiflich, daß Sir Martin diese beiden durch seltsamen Zufall erworbenen Tafeln sehr liebt und gern glaubt ihre Landschaftsgründe in den Eingängen der Alpentäler von Castelfranco her gefunden zu haben.

Auf dem Kontinent bin ich der einzige, der vor Conways Bildern die Benennung ihres Entdeckers und Besitzers ernsthaft in Erwägung gezogen hat, da ihre Farbigkeit, besonders in der Landschaft, recht fein ist und da die ungelenken Bewegungen der Gestalten auffallend ähnlich in der Moseslegende der Uffizien vorkommen, die mit zweifellosen Werken Giorgiones verkettet ist, sowie in dem Budapester Bruchstück der Paris-Auffindung, die durch Michiel bezeugt wird; in seinen übrigen Schöpfungen freilich haben die Bewegungen so viel Grazie und Charme wie kaum bei einem anderen Meister.

Lionello Venturi hat die Zuschreibung dieser mostriciattoli an Giorgione als eine der schlimmsten Fehler der Pangiorgionisten bezeichnet; wenn das Motiv giorgionesk sei, so doch nur als vulgäre Karrikatur.

Lionello bekommt dafür jedoch von Sir Martin nichts ab, er wird überhaupt in dem ganzen Buch nicht erwähnt. Aber mir wird vorgehalten, daß ich gesagt hatte, die Erhaltung der Köpfe sei nicht gut — doch als Voraussetzung für die Möglichkeit von Conways Taufe! Nun, darüber kann man mit dem Besitzer schwer streiten, ich glaube nach wie vor, daß die Gestalten stark beschädigt sind; andere Kenner glauben es auch.

In meinem 1908 erschienenen Buch über Giorgione habe ich das Für und Wider ausführlich besprochen; in meinem Buche von 1926 habe ich mich kürzer gefaßt und die Frage offen gelassen, da ihre Beantwortung — außer für den Eigentümer — nicht sehr wichtig ist; die Beweiskette, von den zweifellosen Werken her, ist nicht fest genug.

Ausführlich erörtert Conway das Budapester Bruchstück, indem er die schon so oft dafür herangezogenen Stellen bei Michiel und in dem Briefwechsel der Isabella d'Este mit Albano erneut durchspricht. Die von Teniers in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm kopierte und von Kessel gestochene Auffindung des Paris sei verloren, das Budapester Bruchstück der Rest einer älteren Fassung. jenes sei die von Albano in der Sammlung Becharo genannte „nocte", dieses die von ihm als nicht so gut erwähnte „nocte" der Sammlung Contarini, dasselbe Bild wie das „nascimento di Paris", das Michiel ebenfalls bei Contarini sah und als eines der frühesten Werke Giorgiones bezeichnet. Aber es ist mindestens fraglich, ob Albano mit der „nocte" dasselbe meint wie Michiel mit dem „nascimento di Paris"; nichts in der Paris-Auffindung die beim Erzherzog Leopold Wilhelm hing, würde die Bezeichnnug „nocte" rechtfertigen. Conway glaubt, das von Teniers wiedergegebene Gemälde sei reifer gewesen als das erhaltene Bruchstück. Teniers hat jedoch selbstverständlich in der Formanschauung seiner Zeit kopiert;

Digitized by Google

auch ein reiferes Werk von Giorgione könnte so nicht ausgesehen haben. Im übrigen macht das nichts aus; daß jenes Budapester Bruchstück aus Giorgiones frühen Jahren stammen müßte, sehen wir auch so, selbst wenn die unbeholfene Zeichnung nicht durch Überarbeitung entstellt wäre; Conway hat sich mit Hilfe des dortigen Restaurators von der Unberührtheit des Farbkörpers überzeugt. Ich hatte mit dem früheren Restaurator, ebenfalls bei genauer Untersuchung in dessen Werkstatt, manche Verhärtungen wahrzunehmen geglaubt; die arge Beschädigung der Landschaft ist ohne weiteres klar. Wären die Gestalten wirklich unverändert, so könnte man sie nur schwer dem Meister von Castelfranco zumuten und würde eher an einen Kopisten denken, wie so viele Kenner, auch der Verfasser des Galerie-Verzeichnisses. Doch bliebe es schwierig, die Plumpheit mit manchen sehr feinen Einzelheiten zusammen zu reimen.

Von den übrigen Gemälden, die Conway an die seinigen anschließt und in Giorgiones früheste Zeit setzt, kenne ich zwei nicht: bei dem Marquis of Northampton und bei Herrn Frank J. Mather in Princeton, Amerika. Die beiden Cassoni in Padua sind nach meiner Überzeugung sicher von Giorgione, doch schwer beschädigt; nicht von ihm die zwei kleinen Bildchen derselben Galerie (das eine Leda darstellend).

Die weiter angeführten Stücke sind nur in Nachbildungen überliefert: das Paris-Urteil und die Gemälde der Sammlung Vendramin.

Die zweifellosen Meisterwerke Giorgiones mit Landschafts-Grund werden in Conways Buch kürzer besprochen, unter Hinweisen auf Ähnlichkeit mancher Einzelheiten mit jenen ungelenken Bildern, auf deren Zuschreibung er besonderen Wert legt.

Einer sympathischen Eigenschaft Conways muß noch gedacht werden: er liest die Bücher der Fachgenossen nicht. Das meinige über Giorgione wird allein gelegentlich angeführt, aber nur was ich über die Erhaltung der Conwayschen Bilder und des Budapester Bruchstücks sage, sonst bemerke ich passim, daß er vor meinem umfänglichen Text Hemmungen gefühlt hat (was nicht an der fremden Sprache liegen kann, denn er hat ja Dürers schriftlichen Nachlaß ausgezeichnet herausgegeben und bei Thausing Vorlesungen gehört). Sonst würde er manches nicht geschrieben haben, könnte zum Beispiel nicht über den ganz deutlichen Gegenstand der Euridice-Tafel zweifeln; er weiß nicht, was der Drache soll. Bei den Paduaner Cassoni äußert er wiederholt sein Bedauern, den Inhalt nicht zu verstehen, niemand habe ihn je entdeckt — obwohl ich ihn schon 1908 erklärt und die Holzschnitte wiedergegeben habe (auch 1926 wieder), aus denen die inzwischen allgemein angenommene Deutung einwandfrei hervorgeht: er hat also nicht einmal die Abbildungen durchgeblättert. Dasselbe gilt von der Apollo-Tafel im venezianischen Seminar, vor der Conway nicht begreift, was Apoll mit dem Cherub (!) zu reden habe. Wenn sich alle Kenner so des Lesens und des Betrachtens von Abbildungen enthielten, stände es um unser Fach besser.

Frau Fröhlich-Bum tritt im Belvedere 1929 Heft I dafür ein, daß die Venus mit Amor in der Wallace-Sammlung von Giorgione gemalt sei, wie man früher geglaubt hatte. Nur sei das Bild schadhaft, namentlich das eine Bein verändert.

In meinem 1908 erschienenen „Giorgione" hatte ich das Bild als bedeutend und giorgionesk in der Anlage bezeichnet, doch im Farbkörper zu sehr beschädigt um über den Urheber urteilen zu können. In meinem Buch von 1926 habe ich es nicht erwähnt, weil ich versäumt hatte, es erneut zu studieren. Dies habe ich inzwischen nachgeholt, und ich glaube, Frau Fröhlich-Bum sieht richtig. Die ursprüngliche Haltung des aufgestützten Beines scheint durch die Übermalung durch. Wenn wir auch das andere als verlagert betrachten dürften, das heißt die darüber liegenden Stoffmassen — die ersichtlich nicht gut erhalten sind — so kämen wir Giorgione noch näher. Der jetzt etwas unklare Zusammenhang der Gestalt würde dann deutlicher; noch mehr, wenn die Gewandung links von der Hüfte ebenfalls verändert ist, wie es den Anschein hat. Die Falten, wo sie erhalten sind, stimmen genau mit Giorgiones Lineament überein, ebenso an diesen Stellen das klangvolle Rot. Auch die Feingliedrigkeit der Arme, obwohl sie übermalt sind, und der nur zum Teil übermalten Füße weist auf den Meister der Dresdener Venus. Das Gesicht ist leider völlig neu, süßlich, achtzehntes Jahrhundert, mit einer gebogenen Nase, die Giorgio nicht entzückt hätte. Der Kontrapost ist für seine spätere Zeit höchst bezeichnend; er entsteht, wie immer bei ihm, ganz zwanglos: aus der Wendung der Göttin zu ihrem Sohn. Doch ist dieser Kontrapost mit einem Körpergefühl verbunden, das noch aus dem Quattrocento stammt, gleich der Feingliedrigkeit der Form — wie bei Lionardo. Daß man diesen wichtigsten Zug der „maniera moderna" auch in den allgemein anerkannten Werken Giorgiones nicht gesehen hat, darauf habe ich oft hingewiesen. Zu Füßen der Göttin liegen Köcher und Bogen: Anordnung, Form und Farbe (so ein nur bei Giorgione vorkommendes grünliches Blau) zeigen wiederum deutlich die Herkunft des Meisters aus dem Quattrocento; Tizian empfindet und erfindet von vornherein anders, nicht zu reden von noch jüngeren Malern.

Digitized by Google

Von der Landschaft ist fast nur die Anlage im Großen erhalten, links mächtige Laubmassen in edlen Umrissen, dazwischen einzelne Stämme: Weiterbildung des Wiener Gemäldes, von Tizian übernommen, und später von Claude. An das Nachdunkeln solcher Laubmassen sind wir gewöhnt; die offene Landschaft rechts macht uns trauriger, der Malkörper ist dick und krud, die Farben sind trüb und schwer, die Unterschiede kraß. Die Einzelheiten, der Häuser etwa, sind nur noch zu ahnen; es mögen viele Feinheiten zu sehen gewesen sein, sie sind jetzt zusammengebacken. Wesentlich ist, daß sich im Vordergrund einige unberührte, wenn auch nachgedunkelte Teile finden: der Rasen unter der Venus und links von Amor — das ist so bezaubernd fein gemalt, die Halme und all das kleine Gewächs, so köstlich frisch und meisterlich, daß man allerdings sagen muß: dies Bild ist ursprünglich von einem Künstler ersten Ranges gemalt gewesen, nicht von einem oberflächlichen Nachahmer wie Sebastiano, dessen Name jetzt unter dem einst berühmten Werk steht.

Die schwere Beschädigung wird schon im achtzehnten Jahrhundert berichtet, da das Bild, als Giorgione, im Palais Royal hing (angeführt in meinem Buch von 1908, I 264).

Es ist ein unangenehmes Geschäft, vor einem so schadhaften Bild von einem großen Künstler zu sprechen, weil die meisten Schriftsteller mit Abbildungen arbeiten, und vor dem Original nicht von den doch offensichtlichen Schäden absehen können: tut man dies, so wird man finden, daß man vor einem erlauchten Werk steht, einer Perle unter Perlen in der reichen Sammlung.

Bei dieser Gelegenheit ein Wort über die stehende Frau an der Mauer, die in der Londoner Diploma-Galerie noch immer, in guter englischer Beharrlichkeit, als „Barbarelli" beschriftet ist.

Wiederum der von den Kennern übersehene Kontrapost (der auch in dem einzig urkundlich gesicherten Werk Giorgiones, den Fondaco-Fresken, das Bestimmende war), dabei Feingliedrigkeit, Pracht der Farbe. Sehr schwer beschädigt, insonderheit auch das Gesicht, das einen ziemlich albernen Blick hat. Als Malerei also nichts mehr, als Erfindung immerhin eine Bereicherung unserer Vorstellung. Näheres in meinem Giorgione, 1908, I 264/5.

Ludwig Justi

Hartlaub, F. G. Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München, Allgemeine Verlagsanstalt, 1925.

Die vorliegende Schrift Hartlaubs hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine Erklärung für gewisse Darstellungen der Bilder Giorgiones und des Giorgionekreises zu finden, die trotz allen aufgewandten Scharfsinns noch immer keine allgemein überzeugende Interpretation gefunden haben. Der Weg, den der Verfasser zur Erreichung seines Ziels gewählt hat, ist sehr originell und dürfte im Falle Giorgiones vor ihm noch kaum beschritten worden sein.

Den Ausgangspunkt der Darstellung bildet das Wiener Bild der sog. „Drei Philosophen"; der Verfasser weist zunächst auf die drei Altersstufen und die Unterschiede der Temperamente der drei dargestellten Personen, ferner auf ihre Attribute hin, sowie auf den gesamten Aufbau der Landschaft (Hoehle links, drei Stufen des Bodens auf dem die Männer stehen) und deutet dabei auf die Möglichkeit hin, daß es sich hier um die drei Einweihungsgrade zu einem der „logenartigen" Geheimbünde der Renaissance handeln kann.

Dieses Ergebnis sucht der Autor in dem zweiten Abschnitt seiner Darstellung durch eine Zusammenstellung dessen, was sich über die Geheimbünde der Renaissance und speziell Venedigs ermitteln läßt, zu beweisen, und dieser Beweis ist ihm wenigstens für die „Drei Philosophen" sicher gelungen. Ich erblicke in diesem Abschnitt des Buches, man darf zu den Deutungen Hartlaubs im einzelnen stehen wie man will, das Hauptverdienst des Autors. Es ist außerordentlich anregend und fördernd, auf die Bedeutung dieser Strömungen für das künstlerische Schaffen der Renaissance hingewiesen zu haben, eine Methode, die wohl die Möglichkeit gibt, weitere Erklärungen für bisher ungedeutete Kunstwerke zu geben.

Von hier aus geht der Verfasser zu der Besprechung und Deutung anderer Bilder dieses Kunstkreises über. Sehr bedeutungsvoll ist es, was er über die sog. „Familie" des Giorgione im Palazzo Giovanelli sagt und wie er in Verbindung mit den Ergebnissen der Stilkritik zu neuen Ansichten über die Autorschaft des Künstlers und interessanten Deutungen, wie des sog. „Horoskops" (Dresden) oder des bekannten kleinen Bildes der Londoner Nationalgalerie (Nr. 1137, „unknown subject"), der „Fête champêtre" des Louvre und des „Konzerts" im Palazzo Pitti" kommt.

Das Schlußkapitel befaßt sich mit den Porträts Giorgiones und sucht in erster Linie die Unterschriften der Bilder wie die beiden des Berliner Jünglingsporträts zu deuten.

Ich möchte die Ausführungen Hartlaubs abgesehen von der überzeugenden Deutung der „Drei Philosophen" nicht alle unterschreiben; der Wert des Buches bleibt bestehen: er liegt weniger in den Einzelergebnissen, als in der Originalität seiner leitenden Gesichtspunkte und seiner Methode.

Ludwig Schudt

Digitized by Google

Kurt Gerstenberg, Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs, Siebenundzwanzigstes Hallisches Winckelmannsprogramm. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1929.

Die kurze, vorzüglich geschriebene und reich illustrierte Schrift fördert unsere Kenntnis vor allem durch eine schärfere Erfassung der Mengsschen Kunst. Der Verfasser zeigt anschaulich das barocke Dresdener Milieu, das, wie es einen Winckelmann zum Gegenstoß aufruft, den weicheren Mengs noch in Banden hält. Erst der italienische Boden führt eine Wandlung seines Stils herbei und nicht nur die Plastik, sondern auch die Malerei der Alten hat ihren Anteil daran. Gerstenberg glaubt an die Benützung der „Antichità di Ercolano", deren erster Band 1757 herauskam, aber kurz darauf war Mengs selbst in Neapel und so dürfte die Autopsie noch stärkere Wirkung getan haben. Im „Parnass", dann in dem kleinen Bilde „Augustus und Cleopatra" in Wien [1]), ist sein Klassizismus gereift; von dem Augustusbilde ist dann wiederum Greuze bei seinem „Serverus und Caracalla" beeinflußt. Ergänzend wäre hinzuzufügen, daß die Haltung des Greuzebildes bereits pathetischer ist, als die rokokosanfte des Mengs oder, um ein französisches Beispiel zu nennen, des Vien, und diese Entwickelung vollzieht sich ganz allgemein. Mengs folgt ihr in dem Geschichts-Fresko von 1773 in der vatikanischen Bibliothek, deren barockere Tiefenräumlichkeit und erregtere Faltensprache schon Christoffel hervorhob. Gerstenberg freilich will diese Wandlung bei Mengs nur als eine episodische gelten lassen, durch den spanischen Aufenthalt hervorgerufen, durch die erneute Berührung mit Rom alsbald korrigiert. Zum Beweise dieses wiedergewonnenen Klassizismus führt er das Bild „Perseus und Andromeda" in Leningrad von 1777 an, das er aber doch zu sehr nach der Seite einer „einheitlichen Reliefschicht" interpretiert. Es scheint mir doch räumlicher und malerischer als der „Parnass" und vor allem als das Wiener Bild, dessen zeichnerische Flächigkeit der Künstler in späteren Jahren endgültig verlassen hat.

Wie es mit den in Spanien geschaffenen Werken steht, darüber erhalten wir neuerdings Auskunft durch die Arbeiten von D. Francisco Javier Sánchez Cantón, dem Subdirektor des Prado. Seiner kleinen Schrift „Mengs en España (Madrid 1927) hat er 1929 die große Madrider Mengs-Ausstellung folgen lassen, der er einen opulent illustrierten Katalog beigegeben hat; dort sind auch die Fresken im Königlichen Schlosse in guten Abbildungen zu finden.

So wachsen allmählich die Materialien zusammen, um die umfassende Mengs-Biographie zu schreiben, deren Fehlen eine wirkliche Lücke in der Kenntnis des deutschen Frühklassizismus bedeutet. Die Vorzüge der Gerstenbergschen Schrift lassen den Wunsch aufkommen, ihn an dieser Aufgabe wirken zu sehen.

Landsberger

[1]) Palais Czernin, nicht in der Galerie, sondern in einem Wohnzimmer.

Digitized by Google

DAS JAGDBILD DES VELAZQUEZ IN DER LONDONER NATIONAL GALLERY

VON

LUDWIG JUSTI

(Mit 1 Abbildung)

Vor zwei Jahren habe ich in dieser Zeitschrift über die Landschaften des Velazquez geschrieben und bin dafür eingetreten, in den beiden einst berühmten Ansichten aus Aranjuez, die seit lange dem Mazo zugeschrieben werden, wieder wie früher eigenhändige Meisterwerke des Velazquez zu erkennen. Meine damals ausgesprochene Hoffnung, daß die ausgezeichnete Leitung des Prado sie in besseres Licht hängen würde, sobald die Lange Galerie verfügbar wäre, ist bereits erfüllt. Inzwischen hatte ich mehrfach Gelegenheit, das große Jagdbild in London wieder zu sehen und mich zu überzeugen, daß es dieselben künstlerischen Eigenschaften hat und denselben Rang wie jene beiden kostbaren Gemälde des Prado. In diesem Frühjahr durfte ich nun das Londoner Bild unter ganz besonders günstigen Umständen betrachten: es war zum photographieren abgenommen, stand am Boden, so daß man alles Einzelne genau in der Nähe sehen konnte, die Glasscheibe war entfernt, und mächtig strahlendes Licht ließ jeden Pinselzug und jeden feinsten Farbwert so deutlich werden wie es in der Galerie auch an den seltenen klaren Sonnentagen nicht möglich ist.

Herr Daniel, der liebenswürdige Direktor der National Gallery, ermunterte mich, meine Beobachtungen und Eindrücke zu veröffentlichen. Zu der geschichtlich lebendigen und das Wesentliche treffenden Darstellung im „Velazquez" von Carl Justi geben sie lediglich Ergänzungen.

Das Bild wurde nach dem Ankauf durch die National Gallerry, 1846, hergerichtet. Es ist darüber eine ausführliche Verhandlung aufgenommen worden, die mir Herr Daniel vorlas. Danach wäre das Bild eine beklagenswerte Ruine gewesen und von dem Restaurator so gut wie neu gemalt worden. Diese Angaben haben es stark in Verruf gebracht. Der Augenschein lehrt jedoch, daß der Hersteller seine Leistung in hohem Maße übertrieben hat, daß im Gegenteil der alte Malkörper, im Vergleich mit anderen Bildern vergangener Jahrhunderte, ausgezeichnet erhalten ist.

Ganz neu ist das dunkle Stück am unteren Bildrande, etwas links von dessen Mitte; eine Angabe der Verhandlung bezieht sich offenbar auf diesen Teil: rechts von dem Kavalier in Rot sei eine große Stelle ergänzt; hier finden sich in der Tat allerlei Ungereimtheiten, der Farbkörper steht fremd zwischen dem übrigen, zeigt Sprünge wie auf Menzelschen Bildern. Ein nach vorn gebeugter Maulesel hat einen unmög-

Digitized by Google

lichen Kopf und falsche Farbhöhungen; dann ein Kerl in Blau, dick gemalt und fremdartig als Farbe.

Sonst sind die zahlreichen Gestalten des Vordergrundes, rechts und links von dem neuen Stück, vorzüglich erhalten.

Ferner sagt jene Niederschrift, in dem eingezäunten Jagdplatz seien Reiter ohne Rosse und Rosse ohne Reiter gewesen. Man kann nun genau unterscheiden, welche Pferde alt und welche neu sind. Die neuen sind schlecht in Form und Bewegung, schlenkerig gemalt, mit fahrigen und spitzigen Lichtern. Die echten sind richtig, wie von Degas, präzis in Form und Bewegung, ganz klar und sauber hingesetzt, in meisterlicher Leichtigkeit; so etwa rechts oben ein Schimmel; unterhalb von diesem dagegen ein anderer von der Hand des Restaurators, wie ein Spielzeug, unbeholfen bewegt und unordentlich gepinselt. Der Schimmel ganz rechts wiederum, hinter einer Kutsche schräg hervorkommend, ist völlig unberührt, leicht und frei gemacht.

Die Gestalten des Königs und seiner Begleiter sind leidlich erhalten, etwas abgerieben und nachgebessert, auch Olivares. Das Hauptstück dieser Hofjagd, der Keiler vor dem König, ist schadhaft und wirkt lächerlich.

Ein zweites Tier ist oben links von einer Reitergruppe umringt; diese schien mir bei Betrachtung in der Galerie von Staub eingehüllt; als ich sie ohne Glasscheibe und in jenem starken Licht sah, bemerkte ich, daß die ganze Stelle stark abgerieben ist, Keiler und Hunde und zum Teil die Pferde sind hier nur noch wie eine Andeutung von Farbe; die Umrisse und die Flächen in ihnen sind echt, aber die obere Farbschicht ist verschwunden.

Rechts von dieser Reitergruppe, weiter zurück, einige unbeschädigte Gestalten, köstlich zwei Stehende. Dann wiederum rechts von diesen ein Schimmel mit neuen Retuschen.

Über dem eingezäunten Jagdplatz hebt sich das Gelände. Die kahlen Stellen darin sind meist gut erhalten, man erkennt noch den Zug der Pinselhaare; an den belaubten Stücken, auch in dem großen Vordergrund-Baum links, ist die Farbe offenbar versunken, so dunkel wie die mächtigen Laubmassen der Calle de la Reina im Prado: Zweifel erregend bei dem impressionistisch eingestellten Betrachter, welcher die Pissarroartige Durchleuchtetheit der Skizzen aus der Villa Medici als einzige Möglichkeit für die Landschafts-Malerei des Impressionisten-Heros ansieht.

Wenn man so, wie es mir vergönnt war, die Einzelheiten des Bildes ohne Glasscheibe und in stärkstem Licht eingehend betrachtet, entdeckt man mit jedem Blick eine Fülle malerischer Feinheiten.

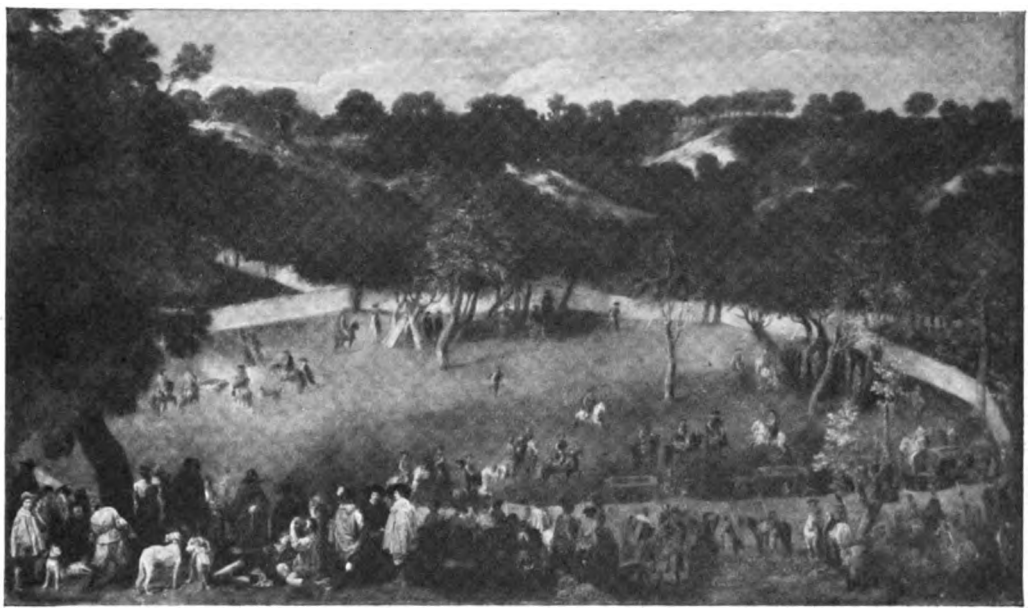
Die Gestalten im linken Teil des Vordergrundes zeigen vielfältigen Wechsel der Haltungen, der Farben, sind scharf beleuchtet, rein und sauber gezeichnet, klar gemalt. Darüber erscheinen dunkle Silhouetten, in reichem, barock-bewegtem Umriß, der durch Hüte und Mäntel gebildet wird. Dahinter wieder hellere Figuren, aber nun in matteren und blasseren Tönen, in dünnerer Farbschicht, spielend hingestrichen.

Ansatz und Betonung dieses lebhaften Spiels von Hell und Dunkel ist der mächtige Baum in der Ecke, der sich bis zum oberen Bildrand erhebt, Stamm und Laubmasse scharf und dunkel vor dem hellen Jagdfeld.

Digitized by Google

Auf der anderen Seite des Vordergrundes dagegen steht ein niedriger Baum, mit hellem Laub, vor dem beschatteten Teil des Kampfplatzes. Man sieht hier auch die — links verdeckte — Umzäunung, die höchst kostspielige Leinwand, nach der man das ganze Schaustück benannte: tela real. Die Zuschauer erscheinen weiter zurück als auf der linken Seite, sind kleiner, ihre Farbe milder, die Malerei dünner, zusammengehend mit der Zersprenkelung des durchsichtigen Baumes in Licht und Farbe. Es ist eine persönliche Anwendung des Contrapposto, der im barocken Bildbau wesentlich ist.

Vor dem niedrigen Baum erscheint noch einmal eine Gestalt im Vordergrund, meisterlich gemalt; ebenso der Bursche im Geäst. Die ganze Stelle von hier nach rechts hinauf, zu dem vorhin erwähnten Schimmel hinter der Kutsche, ist wunder-



Velazquez, Sauhatz im Pardo. London, National Gallery.

bar fein im Fortschreiten der Tonwerte, in den farbigen Beziehungen hin und her. Leicht und flüssig die Gruppe in der rechten Bildecke.

Der umzäunte Jagdplatz ist schräg in Hell und Dunkel geteilt, Sol y Sombra, wie beim Stierkampf. Im Schatten halten die Kutschen der Damen; in ihrer Nähe kämpft der König. Sehr kostbare Farben-Zusammenstellungen sieht man da bei den Reitern. Innen vor der Leinenschranke hinauf stehen fünf Posten, alle in derselben Haltung, den Speer in der Rechten, den Hut in der Linken; die leise angedeutete Derbheit ihrer Bewegung, im Unterschied von den Kavalieren, zeigt den Blick des Hofmannes Velazquez. Auch ihre Bekleidung ist gleichmäßig, von bläulichem Ton: aber wie unbeschreiblich fein ist diese Uniform abgestuft in Farbe und Licht, von Intervall zu Intervall! Nach und nach entdeckt man viele andere Tonleitern von gleicher Feinheit, wie man auch über das Gemälde mit den Augen wandern mag; so von dem hellen Hund vorn links über die einzelnen Schimmel, die nach rechts oben

Digitized by Google

hin die Schräge des Schattenrandes begleiten; oder in umgekehrter Richtung die berittenen Herren von dem König nach links vorn, das Farbenspiel in ihrer Gewandung; die Ausstrahlungen des Grünblau von den Kutschendächern her.

In diesem ganzen rechten Teil, Sombra, sind die Figürchen in reichster Farbigkeit gehalten, aber ganz zart, blütenweich im einzelnen wie in den Beziehungen zu einander und zu ihrer Umgebung, zum Beispiel der Braune hinter dem letzten Wagen zur Farbe des Bodens, der blaue Mantel des Schimmelreiters vor ihm zu der Kutsche.

Links dagegen, dem starken Gegeneinander von Hell und Dunkel entsprechend, die beleuchteten Figuren vorn in kräftigen Farben; am stärksten das Gelb der bewegten Gestalt gegen den dunklen Baumstamm und das Rot des Kavaliers, mit dem diese Reihe vor der tiefsten Dunkelheit schließt. Dazwischen alle denkbaren Gegensätze von Farbe und Beleuchtung, auch innerhalb einzelner Figuren, alles scharf gezeichnet, Caravaggio im Kleinen: Kontrast zu der weichen Farbe und Malweise im Sombra-Teil.

Eine weitere Gegensätzlichkeit dann: im beleuchteten Teil des Kampfplatzes, links, neben der Dunkelheit des mächtigen Baumes, jener Kreis von Jagenden: die Farben ganz im Licht, wie schwebend; zart ausgewogene Beziehungen zwischen ihnen, von den Mänteln zu den Pferden, zum Boden. Die beiden Reiter noch weiter zurück erinnern in der weichen Leichtigkeit der Farbe und Malerei an feinste Stellen in frühen Bildern Corots. Hier steht ein Baum mit lockerem Laub, in rythmischer Beziehung zu dem durchsichtigen hellen Baum rechts vorn und dem geschlossenen dunklen links; andere von bescheidener Wirkung, verschieden in Wuchs und Ausführung, geben leisere Vermittlung im einzelnen. Ähnliches gewahrt man immer genauer bei den Figuren: Stehende und Laufende, Haltende und Galoppierende sind mit äußerster Sicherheit verteilt, ebenso die Farben der Gewänder und der Pferde.

Der Boden des Jagdplatzes, auf den ersten Blick gleichartig scheinend, zeigt einen Reichtum leiser Abstufungen und eine Weichheit der Malerei, die ihresgleichen nur in dem kleinen Bodenstück der Aranjuez-Allee im Prado findet.

Der rückwärtige Teil der umzäunenden Leinwand ist ganz gezeigt. Hinter ihr entdeckt man noch Köpfe von Zuschauern (wenn die Glasscheibe entfernt ist). Sie verläuft in räumlich wirksamen Knicken, ist hell, grünlich, im Unterschied von dem warm-bräunlichen Schattenton des vorderen Teiles. Vor ihrer Mitte noch einmal starker Gegensatz von Licht und Schatten, Aufnahme des Vordergrund-Kontrastes und Vorbereitung des Hell und Dunkel der Bergwand, zu der auch die Farbe hier überleitet: das grünliche Hellgrau wird aufgenommen von den schrägen Waldblößen des Berges. Die weißen Wolken ziehen entgegengesetzt. Der Wechsel von Laub und kahlen Stellen ist für den Pardo bezeichnend: eins der wenigen sachlichen Porträts, die es von der Umgebung Madrids gibt; denn die berühmten Hintergründe auf den Reiterbildnissen des Velazquez scheinen mir, wie ich in jenem Aufsatz dargelegt habe, nicht Porträts, sondern Werkstatt-Erfindungen, unter nachhaltigem Eindruck von Mompers Landschaften, welche Velazquez im Schlosse betreute.

Mit dem reich bewegten, zerteilten Umriß der einzeln stehenden Bäume auf dem Bergkamm schließt die unendlich reiche Formwelt des Gemäldes oben ab, ein wohltemperiertes Widerspiel zu der Figurenreihe am unteren Bildrande.

Digitized by Google

Diese kurzen Bemerkungen sollen darauf hinweisen, daß es sich hier nicht um eine gemalte Plauderei handelt, eine zufällige Häufung von Einzelheiten wie bei einem beliebigen Genremaler, sondern um eine Umsetzung des Gegebenen und Erfundenen in ein Malgebilde von höchster Meisterlichkeit; genauer gesagt: die sachliche Erfindung — Hofchronik und viel Volks — ist in ihrem Ursprung schon verbunden mit der malerischen Gestaltung. Sie folgt auf das Feinste den Gesetzen der Bildwirkung, die im Lauf von Jahrhunderten entdeckt und entwickelt wurden, bis zu dem Reichtum an Erfahrung und Können bei den großen Barock-Malern. Während man auf früheren Stufen dieser Geschichte der Bild-Gesetzlichkeit, bei Masaccio, Ghirlandaio, Raffael, das Verfahren des Bauens leicht sieht, ist es schon bei Tintoretto, mehr noch bei Rembrandt und Velazquez, gerade wesentlich, daß die immer weiter verfeinerte Kunst des Bildaufbaus und der Durchführung ganz unaufdringlich wird; der Beschauer glaubt vor Zufälligkeiten zu stehen, bemerkt nicht die künstlerische Weisheit; der Meister scheint zu spielen, wie er sich äußerlich als Kavalier gibt, mit Orden und Degen, nicht handwerklich im Schweiße seines Angesichts arbeitend.

Es bedarf keines äußeren Beweises, um überzeugt zu sein, daß diese tela real von Philipps geliebtem Hofmaler, dem größten Malkünstler Spaniens, erfunden und ganz eigenhändig ausgeführt ist.

Neben diesem Gemälde hängt in der National Gallery das „Duell" von Mazo, eine kümmerliche Nachahmung des Velazquez. Karikierte Gestalten, leere Flächen, nicht Leere als Gegensatz, sondern aus Mangel an Einfall; schludrige Malerei, ungelenk spitzige Lichter. Man sollte meinen, daß Zweifel über die Zuschreibung zwischen Meister und Schüler nicht möglich wären. Das bezeichnete Bild Mazos im Prado, die Ansicht von Saragossa, gibt Anhalt genug, um den Abstand Mazos von Velazquez aufs deutlichste zu sehen. Wie traurig ist da jener Gegensatz zwischen den scharf gesehenen Gestalten der Nähe und den leicht hingehauchten in der Entfernung nachgeahmt! alle Bewegungen schlecht, die Stehenden sämtlich umfallend, während Velazquez jede Form und Haltung präzis kennt, wie ein Arzt oder Soldat, Jäger und Hofmarschall. Dabei die malerische und farbige Durchführung von einer Musikalität ohne gleichen.

Die Übereinstimmung der tela real mit den Aranjuez-Ansichten im Prado ist offensichtlich. Die Calle de la Reina hat freilich eine andere Bildaufgabe als das Londoner Gemälde, mehr noch der Tritonenbrunnen. Aber die Meisterlichkeit der Anlage und die unvergleichlich feine Malerei schließen jeden Zweifel aus, daß diese drei Gemälde von Velazquez geschaffen sind.

Wenn der Bewunderer des großen Spaniers an London denkt, so erscheint vor seinem inneren Auge die Rokeby-Venus — gewiß ein herrliches Bild. Aber die tela real ist zu unrecht etwas in den Hintergrund getreten. Von Manet her kommt man allerdings leichter zu dem großflächigen Venus-Bilde als zu dem zierlichen Kleinwerk dieses umfangreichen Kabinet-Gemäldes, welches in vielem einzelnen Träume von Degas und Corot zu träumen scheint, als Ganzes aber eine Bildeinheit und Meisterlichkeit birgt, die mit dem Barock verlorengegangen ist. Eins der kostbarsten Werke der europäischen Malerei.

Digitized by Google

DER BOGEN BEI DEN NÖRDLICHEN GERMANEN

VON

RICHARD HAUPT ZU PREETZ.

Mit 35 Abbildungen.

Der nachfolgende Aufsatz über den Bogen ist die andere Hälfte einer Abhandlung, deren erster Teil, von der Säule handelnd, auf S. 23—35 im 45. Bande des Rep. f. Kunstwiss. zu finden ist.

Man wird dort S. 25 ein Verzeichnis der benützten Literatur finden, so weit als sie für die Gewinnung der Abbildungen gedient hat; darauf kann hier verwiesen werden. Wichtigste Quellen sind stets die Veröffentlichungen über die Taufsteine, und diese selbst. Unter jenen ragt das treffliche und prächtige Werk L. Tynells, des vor einigen Jahren verstorbenen Pfarrherrn zu Lund, glänzend hervor; es ist aber durchaus auch auf die reichhaltigen Veröffentlichungen Johnny Roosvals aufmerksam zu machen. Jener behandelt die Taufsteine Schonens, dieser die von Gotland und Teilen Schwedens. Da es für uns Deutsche mit gewissen Schwierigkeiten verbunden ist, die im Norden erschienenen Schriften gebührend zu benutzen und fruchtbar zu machen, will ich im nachfolgenden an allen passenden Stellen auf das hinweisen, was ich, neben eigenen Studien wesentlich auf die Leistungen der nordischen Gelehrten gestützt, im 5. Bande der Bau- und Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins (Geschichte und Art der Baukunst im Herzogtum Schleswig, Heide 1924) dargelegt habe; es wird zitiert unter der Bezeichnung „Schl.".

Für die auf unseren Abbildungen gebotenen Beispiele haben, bis auf eine (27), die Taufsteine im Bereiche des Herzogtums Schleswig die Vorbilder liefern können, und es bedürfte für die Bedeutsamkeit des Themas kaum weiterer Ausbreitung und Ausführlichkeit. Die beiden Zierbildchen, nur zum Schmucke beigefügt, sind nordischen Handschriften entnommen.

Der Bogen, als Überdeckung eines Raumes oder Überspannung einer Lücke den Bedürfnissen des Holzbaues fremd und widersprechend, tritt uns dennoch im nordischen Holzbau vielfältig und in mancherlei Formen entgegen. Ergab er sich aus der Anwendung des Holzes nicht ohne weiteres, so muß seine Anwendung wohl einer Neigung des germanischen Geistes besonders entsprochen haben. In seinem häufigen Vorkommen finden wir einen großen Gegensatz gegen die Stile des Altertums, mit deren Geiste und Art er sich nicht vereinbaren läßt.

Es erhebt sich die Frage, wie die Germanen auf ihn und zu der Neigung gekommen sind, ihn gar so oft und gerne anzuwenden; ob zu ihrer Bekanntschaft mit dem Bogen vielleicht doch fremde Völker, wobei zunächst an die Römer zu denken ist, die Anregung gegeben haben, oder ob er bei ihnen wirklich ganz selbständig

Digitized by Google

entstanden und entwickelt worden ist. Der nächste Stoff zur Beurteilung bietet sich in der Betrachtung und Prüfung derjenigen handwerklichen Schöpfungen dar, die uns fast ausschließlich dazu dienen müssen, nach dem Untergang fast alles dessen, was in germanischem Holzbau lebendig gewesen und geübt worden ist, noch den Einblick in den Formenkreis zu gewähren, der dem Germanen durch die Jahrhunderte hindurch eigen und vertraut gewesen ist und in dem dieser sich heimisch gefühlt hat: der Taufsteine.

Allerdings, sobald als der Steinbau, mit dem Christentum selbst eingeführt, ausgeübt zu werden anfing, also vom 9. Jh. an, kam mit ihm von selbst und zugleich der Rundbogen herein und ward namentlich für die Fenster und den Chorbogen so gut wie unentbehrlich. Seine einfache Form ist die, daß sich der Halbkreis aus den Linien der Gewände, ohne Hervorhebung der Kämpferstelle, glatt entwickelt. Wenn es besonders erforderlich schien, hatte an der Stelle des Kämpfers ein vorgeschobenes Glied angebracht zu werden, auf das sich der Lehrbogen stützen konnte. In jener ersten Gestalt mußte, im Zusammenhange mit den Forderungen des Kirchenbaues, der Rundbogen auch in Holz gebildet werden, und ist so für jeden romanischen Steinbau an einer bestimmten Stelle erforderlich geworden, allerdings eben nur in der einfachen, kämpferlosen Form. Wir finden das überall in den dicken Brettern oder Bohlen, welche in den Fenstern die eigentliche Lichtöffnung (Lucht) bilden helfen; sie mußten fertig eingemauert werden (Schl. 54, 51). Sie waren ja unentbehrlich, wenn man nicht, mit Eigensinn und unter Aufwendung großer Mühe, ausschließlich Hausteinarbeit anzuwenden beflissen war. Diese Bohlen zeigen den Rundbogen so, daß er einfach aus der vollen Planke herausgeschnitten ist (das. Abb. 504). Oft aber ist er auch zusammengebaut, also in eigentlicher Tischler- oder Zimmerarbeit aus vier Stücken gebildet: dem Schwellstück, den beiden Seitenteilen und dem oberen Rahmstücke (dem Sturz), das eine genügende Breite haben muß, damit der Halbkreis herausgeschnitten werden könne. Beide diese Formen sind recht eigentlich und ausschließlich für den Steinbau erfunden und geeignet. Für den Holzbau sind sie nicht einmal anwendbar, geschweige aus ihm in jenen übertragen. Denn im Fachwerk ergeben sich bloß viereckige Öffnungen wenn man nicht unvernünftig künsteln will, und aus dem Rahmholz läßt sich kein Bogen ausschneiden; im reinen Holzbau aber gibt es keine senkrecht gestellte Bohlen, aus denen man die Öffnungen ausschneiden könnte, sondern die Bretter sind zwischen die Ständer wagerecht eingeschoben. Um Öffnungen zu bilden, läßt man den Einschub weg; soll die so entstehende Öffnung zwischen den Ständern nicht bis zum Rahmholz hinaufgehen und nicht auf der Schwelle beginnen, so kann man Riegel einziehen. Ist man mit der rechteckigen Form nicht zufrieden, dann schneidet man auch nicht den oberen Riegel aus (derartiges findet sich bloß in ganz später Zeit als Nachahmung von Formen des gotischen Steinbaues, Schl. Abb. 869), sondern setzt Eckstücke ein, die den Übergang zwischen Gewände und Riegel bilden, oder schiebt unter dem Rahmholz ein Brett von genügender Breite ein, aus dem die gewünschte Form der Überdeckung zu gewinnen ist. In der Regel wird man es in Nuten eingeschoben finden; zur Not läßt es sich auch anders befestigen und auf Auskragungen stützen. Niemals wird dieses Brett einen glatten Übergang zum Halbkreise zeigen, wird sich vielmehr unten kräftig absetzen.

Digitized by Google

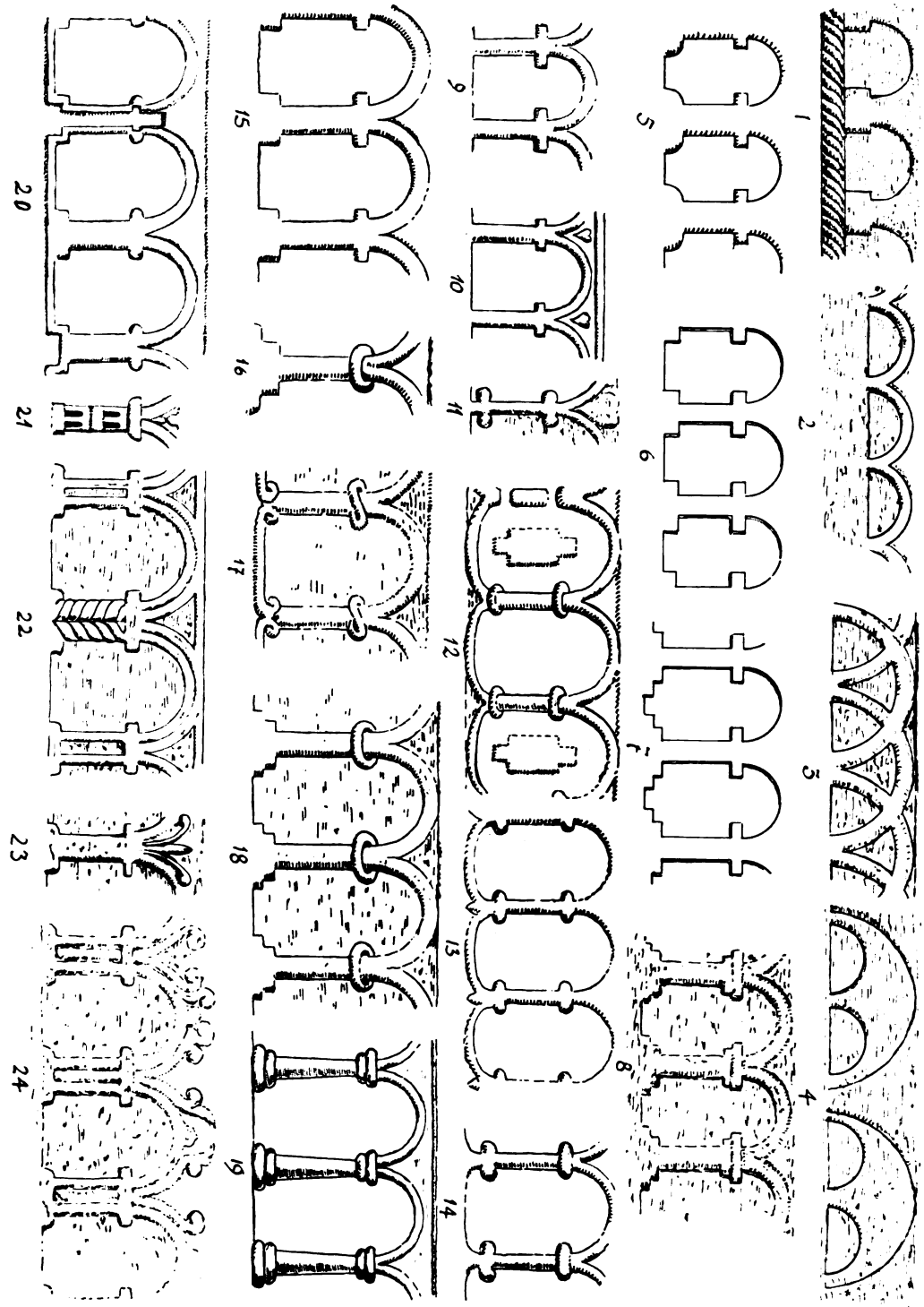


Abb. 1–24.

Digitized by Google

Die alten Bauwerke, an denen man derartiges beobachten könnte, sind bei uns verschwunden; doch ist die Bauart nicht ganz verschollen. Sie findet sich ganz rein in einigen Glockenhäusern (Schl. 42), wo die Reihe der Öffnungen unter der Dachlinie her, von Ständern getrennt, mit solchem Bogen überdeckt ist (das. Abb. 879. 884). Davon später.

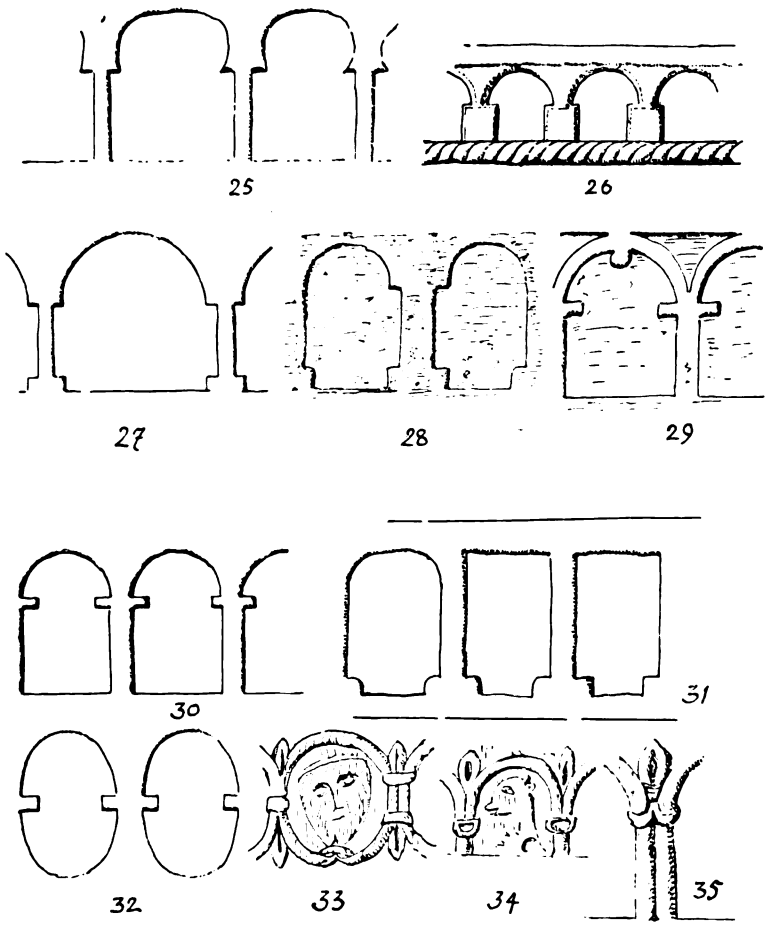


Abb. 25—35.

Wenden wir nun den Blick auf die Taufsteine, an denen die Nötigung des Anschlusses an den Steinbau fehlt, so fällt bei der Betrachtung der vielen Einzelformen, in denen der Bogen vorkommt, auf, daß in der Tat die einfache Form des Rundbogens nur ganz ausnahmsweise vorkommt (Abb. 28. 31), obwohl hier jede Schwierigkeit, sie zu bilden, wegfällig ist. Vielmehr finden wir öfters zunächst (27. 28) den Halbkreis von kleinerem Durchmesser zwischen den Gewänden. Es fällt dann weiter eine Form auf, in welcher die Schweifung, die ja durchaus kein Halbkreis zu sein brauchte, nicht dem Rundbogen, sondern vielmehr dem Hufeisenbogen entspricht (25. Schl. 62, 8).

Digitized by Google

Auch dieser ist dem Wesen nach dem Steinbau fremd, ja entgegengesetzt, und kann aus ihm nirgends erklärt werden; wie sehr er aber dem germanischen Sinne gemäß ist, davon sind die Beweise in dem Umstande erhalten, daß die Baukunst der Germanen von dem Hufeisenbogen reichen, fruchtbaren und bewußten Gebrauch auch im Steinbau gemacht hat. Die Goten auf der iberischen Halbinsel haben das am meisten gezeigt, aber auch anderswo schlägt die Neigung dafür da und dort durch; auch die dänische Baukunst hat dafür Beweise (Schl. Abb. 654).

Also diese Bogen sind nicht aus dem Steinbau übernommen; so müssen sie bei den Germanen entstanden sein. Die Freude an der geschweiften Linie lag ihnen im Blute. Sie hängt zusammen mit ihrer Lust an den Schlingungen und Windungen der Linien und Bänder; sie ist selbständig aus dieser Lust erwachsen und erhielt allemal neue Anregung und Nahrung, wenn zu schmücken, aber doch auch schon wenn zu bauen und zusammenzufügen war.

Nicht gar selten dient schon der Bogen an sich, also ohne Gewände, dem Bedürfnis des Formen suchenden und Formen schaffenden Geistes (Abb. 2. 4); noch lieber und eigentümlicher aber schlingt dieser einen mit dem anderen zusammen (3), eine Form, die im romanischen Hausteinbau weidlich benutzt und ausgenutzt wird, auch in dem Ziegelbau bei seinen ersten Darbietungen sich geltend machend als Kreuzbogenfries (Schl. 50, 14. 85, 18) ein breites Feld der Anwendung gefunden hat. Anderseits ließ man auch wohl senkrecht Bogen gegen Bogen stehen, so daß sich ein hohes Oval bildete (Abb. 32), dessen gleiche nebeneinander gereiht ebenfalls zur Ausschmückung dienen konnten. Die obere und untere Hälfte des Ovals waren der charakteristischen Ordnung wegen durch ein einspringendes Glied zu trennen. Dasselbe Bedürfnis, an den Stellen, wo die Teile zusammentreffen oder sich scheiden, Unterscheidungen anzuordnen, Platten, Rundungen, oder ähnliche Glieder, ward überall empfunden und fand seinen Ausdruck (5 ff.). Anderseits konnte man auch wohl den Bogen gegen die Gewände dadurch selbständig machen, daß man ihn übergreifen ließ, indem er im Gegensatz zum eingreifenden Bogen (Schl. 62, 3) einen übermäßigen Halbmesser erhielt (Abb. 1. 26). In diesem Punkte hat man sich mit der Steinarchitektur berührt und ist mit ihr zusammengetroffen; denn diese hat den übergreifenden Bogen ihrerseits zwar niemals aus konstruktiven Rücksichten, häufig genug aber in Folge einer gewissen Nachlässigkeit vorgebildet. Die Lust am Schweifen der Linie hat sich oft selbst an der Gestaltung der Sohle, die doch natürlicherweise wagerecht zu bilden war, recht eigensinnig bemerkbar gemacht (Abb. 12—14. 17); dann war auch hier ein trennendes Glied erwünscht. Überhaupt ward aber auch auf wagerechter Sohle die Stelle des Zusammenstoßens mit dem Gewände fast immer durch ein Glied bezeichnet, das uns als Sockel des Pfosten erscheint (Abb. 5—8. 15 ff.)

Damit sind nun die Möglichkeiten, Formen zu gewinnen, die sich an die Holzarbeit anschließen konnten, einigermaßen erschöpft; zum Spitzbogen oder Kleeblattbogen gelangt man auf diese Weise nicht, und auch der Wirtelbogen (Schl. 62, 10), der den Bogen im Scheitel durch einen kleinen entgegengesetzten auslöst, läßt sich zwar allenfalls aus gedankenloser Wiederholung des runden Kämpfers im Scheitel des Bogens verstehen, aber er kann nichts Typisches in sich darstellen (Abb. 29). Ge-

Digitized by Google

legentlich findet er sich an Bauwerken (siehe Koch, Sallinglands Kirker 2, 2 f.), und wir begegnen ihm auch einmal an einem Taufsteine; Bedeutung hat er durch häufigeres Vorkommen erst in der Zeit des Übergangsstils gewonnen. Er tritt uns im reinen Holzbau am Glockenhause zu Norderbrarup entgegen (Schl. Abb. 879).

An den Bogenstellungen, die innerhalb des besprochenen Formenkreises in der größten Mannigfaltigkeit ausgebildet werden konnten, hatte der Steinhauer einen herrlichen und fruchtbaren Stoff zur Schmückung und Gliederung besonders der Taufsteine. Es wird aber bei ihnen die Ausgestaltung der trennenden Glieder (Lisenen, Pilaster, Säulen) ebenso wichtig als die des Bogens (Abb. 8 ff.). Zahllose Taufsteine sind mit Bogen umstellt oder mit Bogenstellungen geschmückt; öfters auch sind weitere figürliche oder pflanzliche Gebilde mit diesen in Verbindung gebracht, hineinverflochten, hinein geordnet, oder neben ihnen angewandt. (Abb. 23 f. 33—35).

Nach dem Erlöschen der im Granithaustein tätigen Technik hat dieser Grundgedanke der Gliederung durch Bogen immer noch weiter geherrscht und bedeutungsvolle Wirkung geübt. Denn die Anfangsform, in der die über die ganzen Ostseeküsten ausgestreuten, auf Gotland sozusagen fabrikmäßig für die Ausfuhr hergestellten Taufsteine aus gotländischem Kalkstein auftreten (Schl. 72, 17. Abb. 839), ist nichts anderes, als die auf die Halbkugel des Beckens übertragene Rundbogenstellung, verbunden mit gebuckelten Feldern und schrägen Gewänden. Die Feststellung dieser Form schreiben wir der Zeit und vielleicht auch dem Einfluß Waldemars des Großen (1158—82) zu. Sie hat sich nachher, durch Aufnahme des Kleeblattbogens und Spitzbogens, in weiterer Ausbildung sowohl der Zwickel als der Kämpfer auch noch den späteren Zeitrichtungen angepaßt, und so sogar der entwickelten Gotik anbequemt. In dieser freilich hat sie keine weitere Bedeutung mehr gewinnen können.

Wie sich, losgelöst von der Betrachtung des Bogens, die Gliederungen der Taufsteine und auch mancher anderer Steinmetzarbeit als Ausstrahlung einer Tätigkeit der Holzarbeit erklären, welche sich von den ersten Zeiten her in Herstellung von Täfelung geübt hatte, das zu betrachten wäre Gegenstand und Ergebnis einer besonderen Behandlung, die anzustellen wir hier verzichten.

Digitized by Google

ÜBER EINE ZEICHNUNG: „DIE SÖHNE NACH DER LEICHE DES VATERS SCHIESZEND" IN DER BREMER KUNSTHALLE.

VON

HEINRICH DREYFUSZ.

Ein Beitrag zur Analyse des Dürer'schen Jugendstils [1]).

Der Zeichnung, die unter dem Titel: „Die Söhne nach der Leiche des Vaters schießend" und unter dem Namen Dürers bekannt ist, liegt eine Erzählung zugrunde, nach der beim Tode eines reichen Mannes neben dessen Sohn noch zwei Männer auftreten, die sich als Söhne des Toten ausgeben und einen Teil des Vermögens beanspruchen. Ein weiser Richter ordnet an, daß die drei auf die Leiche des Vaters schießen sollen und verspricht dem besten Schützen das Erbe. Die beiden Betrüger gehen mit Freude daran, den Befehl auszuführen, der wahre Sohn aber wird an seiner Weigerung, auf den Vater zu schießen, erkannt [2]).

Das ist eine komplizierte Handlung und es leuchtet ohne weiteres ein, daß es Schwierigkeiten macht, die beiden Szenen, das Schießen und das salomonische Urteil, in einem einheitlichen Raum zu komponieren. Der Stoff ist des öfteren behandelt worden. An der Zeichnung des Baldung-Grien von 1517 [3]) kann man erkennen, wie sich über die Schwierigkeiten hinwegkommen läßt: Baldung gibt nämlich nur die Szene des Schießens und im Hintergrunde den Richter.

Auf vorliegender Zeichnung ist im Vordergrund dargestellt, wie einer der Söhne sich zu schießen weigert und von dem teils zu Pferd, teils zu Fuß umherstehenden Richterkollegium als der wahre Sohn anerkannt wird. Hinten, skizzenhaft angedeutet, die beiden anderen im Begriff zu schießen, links davon noch zwei anscheinend zu den Richtern gehörende Berittene. Die zweite Szene, der Hintergrund, ist hoch hinaufgezogen. Links oben sind ein paar Striche sichtbar: hier hat man sich die Leiche des Vaters zu denken. Das Blatt ist oben beschnitten. Im übrigen nur noch ein paar flüchtige Andeutungen von Bäumen und einem Hause rechts.

---

[1]) Die Anregung zu folgender Untersuchung verdanke ich Herrn Professor Dr. Grisebach in Breslau.

[2]) Ephrussi, Les dessins d'Albrecht Duerer, 1882, S. 89/91. Eine andere Version bei Térey, Baldung-Grien I, 1894 S. XV mit Bezug auf Passavant; als Quelle wird hier Gesta Romanorum genannt. Gustav Pauli, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen, I 1914 vermutet indischen Ursprung der Erzählung. Beide Angaben sind laut dankenswerter Auskunft des Herrn Geheimrats J. Bolte, Berlin unrichtig. Der Ursprung der Erzählung ist vielmehr bei den Juden zu suchen. Bei Etienne de Bourbon, Anecdotes, historiques usw. 1877, c. 160 erfährt der Vater der drei Söhne durch seine ehebrecherische Frau, daß zwei seiner Söhne nicht seine Kinder sind und bestimmt, daß nur dem echten Sohn das Erbe zufallen soll. Diesen muß nun der Richter ermitteln. Vgl. auch Bin Gorion, Der Born Judas, II, S. 123, über eine ältere jüdische Fassung Th. Zachariae, Kleine Schriften zur indischen Philologie usw. 1920, S. 307, 317, 393. — Weitere Hinweise auf das Thema bei Bartsch, Le Peintre Graveur, VI, 373, Nr. 4. — Guiffrey, Revue de l'Art chrétien, S. 150. — Oesterley, Gesta Romanorum, S. 45. — Reinh. Koehler, Kleinere Schriften, II, 1900, S. 562. — Pauli, Schimpf und Ernst, hrsg. von Joh. Bolte, II, 1924, S. 436, 504 zu c. 835, wo auch Bilder verzeichnet werden. — Vgl. auch Hans Sachs, Historia dreyer sön, so zu ihrem vatter schiessen. Hans Sachs, hg. von A. v. Keller, 1870, S. 268.

[3]) Berlin. K.-K. Terey I, S. 45.

Digitized by Google

Die Zeichnung wurde von Ephrussi für Dürer beansprucht auf Grund eines Vergleichs mit einer Studie zu einer Kreuzigung in St. Veit bei Wien, auf der eine dem Manne links unserer Zeichnung ganz ähnliche Gestalt im Gegensinn dargestellt ist. Diese Studie ist von Lippmann nicht aufgenommen worden, dagegen finden wir den gleichen Sachverhalt bei dem bekannten Kupferstich „Die sechs Krieger" von 1496 bei der Figur rechts. Das Stützen auf den Stab, das gleichartige Stehen und vielleicht gar der Federbusch des Hutes legten Ephrussi die Autorschaft Dürers nahe. Über den Rechtsanspruch eines solchen Vergleiches braucht nicht viel gesagt zu werden. Wenn nicht die Ergebnisse einer sorgfältigen Handschriftenanalyse diesen Vergleich stützen, kann er nicht als stichhaltig angesprochen werden. Immerhin liegt es nahe, auf Grund dieser Beobachtung Ephrussis an Dürer wenigstens zu denken. Gegenwärtig hält an Dürer fest Gustav Pauli, der die Zeichnung „nach Technik und stilistischem Charakter in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts" [4]) setzt. Auch Emil Waldmann ist nicht geneigt, von der Zuweisung des Blattes an Dürer abzugehen. Im übrigen hat die Dürer-Society die Zeichnung veröffentlicht (VIII, No. 5) und die Prestelgesellschaft hat sie unter Dürer in ihre Publikation „Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen" (I, 2) aufgenommen. Weitere Äußerungen zu besagtem Blatt sind mir nicht bekannt geworden.

Infolge des so überaus fragmentarischen Charakters des Blattes ist es schwer, Entscheidendes darüber zu sagen. Lediglich Mängel und Ungeschicklichkeiten dürfen natürlich nicht die alleinige Veranlassung sein, die Zeichnung Dürer abzusprechen, sondern es ist eine weitgehende Stiluntersuchung notwendig, um zu einem Resultat zu gelangen.

Wenn man auf Paulis Datierung, Ende des Jahrhunderts, näher eingeht, ist es angesichts der flächigen Art, des Mangels von Licht und Schatten und dergl. mehr erlaubt, sofort in den vor der Apokalypse liegenden Zeitraum zurückzugehen. Aber hier ist es schwer, einen Zeitpunkt zu finden, in welchem man sich — zunächst nur gleichsam a priori, unabhängig von jeder Vergleichung — die Zeichnung als Dürersche Arbeit denken kann. In der Zeit der Mantegnakopien und der darauf folgenden hatte sich Dürer gerade um eines bemüht, was auf unserem Blatte auf jeden Fall zu vermissen ist: um größte Raumklarheit und Klarheit in der Anordnung der Gruppen. Wie hier auf vorliegender Zeichnung ein einheitlicher Raum gedacht war, ist nicht ersichtlich und auch nicht vorstellbar, um so weniger, als die Zeichnung doch noch höher hinaufging. Zwei, jede für sich selbst Leben beanspruchende Szenen stehen übereinander, durch nichts Zeichnerisches, sondern lediglich durch den Gedankengang der vorgelegenen Erzählung miteinander verbunden. Allein dies muß schon, auch in der fraglichen Zeit, für Dürer befremden. Es sei denn, daß es sich um ein bloßes Studienblatt handelte, auf solchen pflegte Dürer aber nie die Personen, wie es hier im Vordergrund der Fall ist, so weit zu entwickeln, daß sie darauf ausgehen, eine selbständige Bildwirkung zu erzielen.

Wir besitzen aus diesen Jahren ein stehendes Pferd Dürers, das einen Vergleich mit dem auf unserer Zeichnung wiedergegebenen abgibt. Es ist der gewappnete

4) Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen. I. 1914, Blatt 2.

Digitized by Google

Reiter von 1498 (Lippm. Nr. 461). Dürer hat hier bereits eine Anschauung vom Pferdekörper, die über das flüchtig Hingeworfene auf der Zeichnung weit hinausgeht. Man beachte die auf der Wiener Zeichnung am hinteren Pferdeleib sich sanft der Rückenlinie anschmiegenden Striche, den Schatten in der Lende, die zart gegebenen Ansätze des Oberschenkels und die straffe, bewußte Durchführung des Beines! Damit vergleiche man die schematische Schraffur und den unsicheren, geradezu unreifen Kontur auf der Bremer Zeichnung! Ebenso ist es beim Kopf, der auf der Bremer Zeichnung mehr schüchtern tastend, mehr erraten als gezeichnet ist. Das Pferd ist hier zwar etwas nach vorn gezogen und nicht in reinem Profil gegeben wie auf dem Albertinablatt, aber auch so hätte Dürer wohl schwerlich in dieser Zeit die vier Beine in voller Ansicht parallel nebeneinander gestellt. Auch widerspricht sich das Größenverhältnis von Pferd und Reiter auf der Bremer Zeichnung.

Dasselbe gilt von einem Vergleich des Bremer Blattes mit dem Holzschnitt „Der Reiter mit dem Landsknecht", wobei zu berücksichtigen bleibt, daß der Holzschnitt ein oder gar zwei Jahre vor der Wiener Zeichnung entstanden ist. Hier bereits ist deutlich der Versuch unternommen worden, das Spiel der Beinmuskeln des Pferdes wiederzugeben, überhaupt kommt es Dürer, wie wir weiterhin sehen werden, in diesen Jahren und auch schon früher darauf an, das eigentümlich Kraftvolle, Motorische des Pferdes festzuhalten. Dagegen könnte, wenn man das eben Gesagte auf die Bremer Zeichnung anwenden wollte, eingewandt werden, daß hier das Pferd doch stehen muß. Aber das ist es nicht, was hier den Unterschied ausmacht. Die Weichheit der Linie, die den Körper mehr tastend andeutet als klar hinstellt, die mechanische Binnenschraffur, die bei der Gewandbehandlung noch auffälliger als beim Pferd zutage tritt, das kann man als absolut dürerfremd bezeichnen. Auf dem Holzschnitt kommt der Arm aus dem Dunkel des Ärmels hervor, beim Richter des Bremer Blattes muß man erst zusehen, ob eigentlich auch der Arm aus dem Innern des Gewandes hervortritt. Überzeugend ist hier die Darstellung keinesfalls, was sie bei den anderen herangezogenen Blättern doch fraglos für sich in Anspruch nehmen darf. Ein Gewand wie bei der Frau links, schräg und glatt, geradezu widersinnig herabfallend, das Daruterhervorkommen der formlosen, steifen Beine gibt es bei Dürer schlechterdings in diesen Jahren nicht.

In Kürze möchte ich als weiteren Zeugen gegen Dürer aufrufen das Pathos des knieenden Sohnes und den leeren Gesichtsausdruck hier, wo doch sicherlich das ganze Schwergewicht der Szene ruhen soll. Natürlich darf derartiges bei einer solchen Zeichnung in Ansehung ihrer Flüchtigkeit nicht allzu hoch in Rechnung gestellt werden. Wir besitzen aber eine in dieser Hinsicht zum Vergleich gut geeignete Handzeichnung, die auch in diesen Jahren entstanden sein muß: „Der verlorene Sohn, die Schweine hütend" (Lippm. Nr. 222). Über das Physiognomische, das gewiß mit Vorsicht zu behandeln ist, hinaus spricht aber auch die Behandlung des Haares, das auf dem Bremer Blatt nur ein unwirkliches Gekräusel ist, die Schattengebung des zurückliegenden Armes und dergleichen mehr hier eine andere Sprache als auf vorliegender Zeichnung.

Wir müssen also in die erste Hälfte der neunziger Jahre zurückgehen, um

Digitized by Google

die Möglichkeiten zu erschöpfen, die für Dürers Jugendstil zu sprechen scheinen. Ich möchte mich dabei im wesentlichen an unbezweifelte Stücke halten. Deshalb sehe ich ab von der so überaus reifen Pferdedarstellung auf der von Friedländer veröffentlichten Federzeichnung von etwa 1493 [5]). Wie hier der Ansatz der Oberschenkel gegeben ist oder wie vor allem die beiden Pferde sich überschneiden, das verträgt sich mit dem Bremer Blatt schon gar nicht mehr. Man betrachte nur die Überschneidung der Pferderücken rechts auf der Bremer Zeichnung! Dasselbe aber lehrt uns auch ein Vergleich mit der Zeichnung von 1489: „Ein Reiterzug" (Lippmann 100), die nicht weniger als die Federzeichnung eine grundsätzlich andere Auffassung als das Bremer Blatt aufweist. Die Gelenkigkeit der Pferdebeine ist beim Reiterzug sehr viel fortgeschrittener, reifer und der Natur näher als auf der Zeichnung in Bremen. An unzähligen anderen Details kann man dies ebenso nachweisen. Überall herrscht auf dem Blatt von 1489 größere Klarheit, schärfere Naturbeobachtung und eine kräftigere Linie. Man sehe sich an, wie der Mann vorn bei dem reitenden Paar die Zügel greift, und daraufhin dann die lahme Hand des Richters! Oder wie bei der reitenden Frau sich das Gewand naturgemäß dem Pferderücken anschmiegen will, während das Kleid des Richters unwirkliche Falten schlägt. Hier zeigt sich auch, daß es sich bei unserer Betrachtung gewiß nicht um eine reine Wertungsfrage der Qualität nach handelt, sondern um eine Analyse der Auffassung, denn der „Reiterzug" ist ganz gewiß keine außerordentliche Leistung. Wie klar hebt sich aber, um noch eines hinzuzufügen, auf diesem frühen Blatte das Bein des Mannes beim reitenden Paar unter dem Kleid ab. Ist die Ausführung auch hart und ungeschickt, so ist doch hinter allem und jedem wenigstens die Tendenz nach Klarheit und Naturgemäßheit zu spüren. Auf dem Bremer Blatt aber ist alles verschwommen und verhüllt gegeben. Es stehen hier zwei verschiedene Auffassungen von Kunst einander gegenüber, nicht um eine bloße Frage des technischen Könnens und der formalen Beherrschung der Ausdrucksmittel allein handelt es sich!

Ein weiterer Vergleich mit dem Kupferstich „Der kleine Kurier" oder mit der Zeichnung dazu aus dem Anfang des letzten Jahrzehnts (Lippmann Nr. 209) würde alles Gesagte noch einmal zu wiederholen aufgeben.

Ebenso wie das Pferd könnte man die Gewandbehandlung, von der bereits beiläufig die Rede war, einer eingehenden Betrachtung unterziehen und würde zu den gleichen Resultaten kommen. Man nehme etwa das „Trachtenbild" dieser Jahre vor (Lippm. 187). Hier liegt doch gewiß schon ein Ansatz dazu vor, sich von jeder Falte genau Rechenschaft zu geben, was auf der Bremer Zeichnung nicht spürbar ist. Wie schon gesagt, gehen alle Feinheiten durch eine kalte, rücksichtslose und mechanische Binnenschraffur verloren. Auf der Gewandstudie aber ist das Hell und Dunkel in den Kleidern sehr sorgsam überlegt und abgewogen, während die Aussparung der Lichtflecke auf den Gewändern des Bremer Blattes nicht nur eine minder geübte Hand, sondern auch eine viel oberflächlichere Auffassung verrät.

Gemäß unserer Betrachtung können wir sagen: Von dem Reiterzug von 1489 geht eine annähernd überschaubare Entwicklungslinie in der Anschauung Dürers vom Pferde bis zu dem kleinen und großen Pferd von 1505. Mit den beiden letzteren

5) Friedländer, Albrecht Dürer, 1921, S. 31.

Digitized by Google

Blättern hat Dürer das zunächst Mögliche erreicht, und daß es ausgeschlossen ist, daß in zeitlicher Nähe zu ihnen ein Blatt wie das vorliegende entstanden sein kann, wird niemand bestreiten. Aber auch vor 1505 würde jene Entwicklungslinie durch Einschiebung eines Blattes wie das der Bremer Kunsthalle sinnverwirrend unterbrochen werden.

Nach den Untersuchungen von Martin Weinberger: „Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule" (Straßburg 1921) und besonders dessen Analyse der von Burckhardt Dürer zugeschriebenen Basler Zeichnungen wird man vermuten dürfen, worauf sich die Annahme der Autorschaft Dürers für die Bremer Zeichnung unter anderem auch noch stützt. Mit einer fast ans Komische grenzenden Klarheit wird offenbar, daß als einer der wesentlichsten Beweise, die für Dürer zeugen sollen, explizit oder implizit immer wieder die runden, kleinen und schwarzen Augen angesprochen werden. Bekanntlich handelt es sich dabei um die Darstellung des Auges durch einen einfachen kleinen Kreis, der meist hohl bleibt, zuweilen aber auch zu einem großen Punkt abgewandelt wird. Auf allen im weitesten Umfang in den Bereich der Burckhardtschen Untersuchungen fallenden Zeichnungen finden sich diese oft leeren, oft gefüllten kreisförmigen Augen. Weinberger gelang es, dies als ein Merkmal der Zeit überhaupt darzustellen. Daß auch Dürer bisweilen so skizzierte, beweist für ein fragliches Blatt überhaupt nichts. Wenn man gerade das typischste Blatt Dürers hierfür, Lippmann 346, heranzieht, springen alle berührten Unterschiede zum Bremer Blatt auch hier hervor [6]).

Nun wäre noch die Frage zu erörtern, ob es sich bei vorliegendem Blatt vielleicht um eine Nachzeichnung nach Dürer handeln kann. Mehrere Momente können diese Annahme nahelegen, besonders der sich auf die Lanze stützende Landsknecht, durch den sich Ephrussi für Dürer entschied. Mit Sicherheit dürfte diese Frage wohl kaum je zu entscheiden sein. Ich neige dazu, auch die Annahme einer Nachzeichnung nach Dürer abzulehnen auf Grund der Raumdisposition. Dürer pflegte sich meist offensichtlich zu bemühen, Verbindungen zwischen den Gruppen herzustellen, die über die im Stofflichen gelegenen Verbindungen hinausgehen. Das wäre ihm bei vorliegender Zeichnung wohl auch möglich gewesen, zumal zu einer Zeit, als er in Italien, besonders von Mantegna die Bedeutung einer einheitlichen Raumkomposition erlernt hatte. Dürer würde m. E. bei der Bremer Zeichnung ganz gewiß auf die horizontale Aufreihung der Personen vorne verzichtet und beide Szenen, das Schießen und das Urteil, auch zeichnerisch miteinander verbunden haben.

Was nun die Frage einer Neuzuweisung angeht, so scheint mir eine positive Entscheidung nicht nur nicht möglich, sondern vom kunsthistorischen Standpunkt aus auch ganz und gar unwichtig zu sein. Der Gegenstand interessiert nämlich nur solange, als von Dürer in Verbindung mit ihm die Rede ist. Um es genauer zu sagen: Eine Entscheidung ist unmöglich oder doch unwahrscheinlich, weil die Zeichnung keinen bestimmten Charakter trägt, der auf nur irgendeinen Meister hinweisen könnte. Sie ist aber auch nicht wichtig, weil die Qualität der Zeichnung nicht auf einen Meister schließen läßt, für dessen Entwicklung und unsere Kenntnis von ihm es von Bedeutung sein könnte, die Zeichnung als seiner Hand entstammend nachgewiesen zu haben.

[6]) Zu den letzten Abschnitten vergleiche Pauli im Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen. 1910, S. 57.

Digitized by Google

Katharine A. Esdaile, The Life and Works of Louis François Roubiliac. Oxford University Press. London: Humphrey Milford. 1928.

Mit Thomas Banks (1735—1803) setzte in der englischen Bildnerei die klassizistische Reaktion gegen den Barock ein. In der Denkrede auf ihn hielt Flaxman Abrechnung mit Bernini und dem Berninismus; wenn er dabei mit dem Hauptvertreter der Barockbildnerei in England, mit Roubiliac, noch einigermaßen glimpflich verfuhr, so hatte er dazu wohl guten Grund, da sein eigenes Grabdenkmal für Mrs. Sarah Morley in der Kathedrale zu Gloucester (von 1784) Roubiliacs starken Einfluß auf ihn unanfechtbar bezeugt. Solche Rücksichten kannten dann aber die Männer des Gothic Revival und Ruskin nicht mehr, und die Kunst des Barocks war dem großen Banne verfallen. Sie ist auch heut noch nicht von ihm befreit, und ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich ausspreche, daß sich ein englischer Instinkt gegen den Barock auflehnt, in dem er „something extravagant" wittert; bereits bei Inigo Jones stößt man auf Äußerungen dieser Gesinnung. Sehr zögernd setzt denn auch die Revision des Urteils ein. Für die Baukunst des Barocks bahnt sie sich in den Büchern von Martin S. Briggs und Sacherevell Sitwell an. Was die Bildnerei angeht, so hat Caius Gabriel Cibber 1926 einen Biographen in Harald Faber gefunden; Faber ist Däne und Cibber in Flensburg geboren. Die Hauptarbeit auf diesem Gebiete aber hat eine Frau geleistet: Mrs. Katharine A. Esdaile.

Mrs. Esdaile hat in einer langen Reihe von Studien über die englischen Bildhauer von Pierce bis Chantrey, die im „Architect" 1921/2 erschienen sind, zunächst sozusagen einmal das Gelände geklärt, die biographischen Linien gezogen, die Werklisten in eine vorläufige Ordnung gebracht, wobei sie die Originalaufzeichnungen Vertues, auf den sich ja auch Horace Walpole in seinen „Anecdotes of Painting" gestützt hat, ausgiebig verwendete. Dann hat sie in ihrem Buche „English monumental sculpture since the Renaissance" (London 1927) eine Art Einführung in die Geschichte und die Probleme der englischen Bildnerei des 16., 17. und 18. Jahrhunderts gegeben, wobei sie mit Nachdruck die Unhaltbarkeit des Vorurteils gegen die Barockskulptur betonte [1]). Und nun hat sie mit bewundernswertem Fleiße ein Werk über die bedeutendste Persönlichkeit dieses Kunstkreises in England folgen lassen.

Es ist eine Leistung, die aller Achtung wert ist. Der Quellenstoff über Roubiliac ist dürftig; Mrs. Esdaile hat aus ihm herausgeholt, was nur irgend möglich war, und auch Fernerliegendes herangezogen. Ihre Kenntnis der Schöpfungen Roubiliacs ist umfassend; in zweifelhaften Fällen sind ihre Zuschreibungen überzeugend; eine kritische Werkliste ist am Schlusse des Buches gegeben. Man darf es als eine grundlegende Arbeit für das Studium der englischen Barockbildnerei bezeichnen; seine Schwäche ist, daß Mrs. Esdaile sich gern in Einzelheiten verliert, auf die wenigstens der nichtenglische Leser leicht verzichten würde, und daß darüber die großen kunstgeschichtlichen Linien zerfließen. Man empfängt zuletzt doch kein rundes Bild von Roubiliacs künstlerischer Persönlichkeit und Stellung, und man vermißt es, daß sein Schaffen nicht durch eine Übersicht über die Lage der englischen Bildnerei zur Zeit seines Eingreifens in den geschichtlichen Zusammenhang gestellt ist.

Das Geburtsdatum Roubiliacs hat Mrs. Esdaile berichtigen können: er ist nicht, wie bisher angenommen wurde, 1695, sondern 1702 in Lyon oder — wahrscheinlicher — 1705 in der Schweiz geboren. Sein erster Lehrer war Permoser, und hier hat Mrs. Esdaile eine Notiz übersehen, die die einigermaßen überraschende Wahl dieses Lehrers erklärt: Beschorner hat bereits 1913 in seinen „Permoser-Studien" mitgeteilt, daß ein Verwandter Roubiliacs als Buchführer bei der Dresdner Hofhaltung angestellt war. Dann hat er seine Studien bei Nicolas Couston (I), einem Neffen von Coyzevox, fortgesetzt, und ist 1726 oder 1727, anscheinend durch einen Auftrag, zur Übersiedelung nach England veranlaßt worden, wo er sich dauernd ansässig gemacht hat. Er arbeitete zuerst in der Werkstatt Thomas Carters, der nicht mehr als ein Steinmetz war, und später bei John Cheere, einem Schüler Scheemakers, der gleichfalls zum geschäftlichen Betriebe der Skulptur neigte, aber sich doch durch einige Arbeiten künstlerisch legitimiert hat. Die ersten Grabmäler wurden Roubiliac von Bestellern in der Provinz in Auftrag gegeben; nachdem er sich aber 1740 selbständig gemacht hatte, glückte es ihm bald, Aufträge von Mitgliedern der Londoner Gesellschaft zu erhalten, und als er 1749 sein erstes Grabmal für die Westminster-Abtei, das des Herzogs

[1]) Vgl. auch ihren Aufsatz „The influence of the Baroque in England" in „Drawing and Design", Nov./Dez. 1926.

Digitized by Google

von Argyll, vollendet hatte, war sein Ruhm gemacht, und er galt fortab unbestritten als der erste Mann unter den englischen Bildhauern. Sein weiteres Leben ist dann in gleichmäßiger Arbeit dahingegangen, nur einmal unterbrochen durch jene wunderliche Galoppreise nach Italien, die im September und Oktober 1752 ausgeführt wurde, so daß er sich also in Rom nur die allerkürzeste Zeit hat aufhalten können. Das hat ihm Flaxman gewaltig verübelt (Lectures on Sculpture, 1838, S. 289). Roubiliac ist 1762 gestorben. Der Umfang seines Schaffens ist beträchtlich; sieben Werke von ihm stehen in Westminster Abbey, die andern sind weit über England zerstreut.

Es ist, wie mir scheint, kaum möglich, unmittelbare Niederschläge des Einflusses Permosers in Roubiliacs Werk festzustellen. Daß das wohl auf Roubiliac zurückzuführende Modell eines Ganymed für die Chelsea-Manufaktur mit Permosers Endymion (Abb. bei Michalski Taf. 10) Familienähnlichkeit aufweist, ist unerheblich. Meister und Schüler waren doch von Grund aus verschiedenartige Persönlichkeiten; Permoser: eine mächtige Natur voll innerer Spannungen, die sich in leidenschaftlich beseelten und selbst ekstatischen Schöpfungen entluden, ein Künstler, dessen Spannweite vom großartig Anmutigen bis zum Tragischen und Dämonischen reichte; Roubiliac: eine Persönlichkeit von viel leichterem Gewichte und weit beschränkteren Ausdrucksmöglichkeiten, nicht eine ursprüngliche Schöpferkraft, sondern vielmehr ein begabter Meister des Metiers, der von persönlichem Erleben kaum etwas zu geben hatte, seine Aufgaben von außen her anfaßte und sie mit behender Erfindung und gut geschultem Können löste. Was bei Permoser echtes Pathos ist, wird bei Roubiliac zum Effekt und zum Theater, und an plastischem Formgefühl ist Permoser seinem Schüler unendlich überlegen. Nur mit Vorbehalt kann man bei der Verschiedenheit der Motive Permosers Atlanten-Herkules am Zwinger mit Roubiliacs Herkules am Warren-Denkmal in der Westminster-Abtei vergleichen, wo er mit der Aufstellung einer Büste beschäftigt wird; aber soviel sieht man doch, daß dort ein riesenhafter Körper als plastische Form aufgebaut, hier ein kolossalisches Modell in Pose gebracht ist.

Roubiliacs Bildnisbüsten wird man auf den französischen Einfluß zurückführen dürfen. Es sind sehr gute Arbeiten darunter; sie sind klar gegliedert in der Form und ausgeglichen in der Charakteristik. Vergleicht man sie mit den Modellen, die im British Museum und in der National Portrait Gallery in beträchtlicher Zahl erhalten sind, so zeigt sich, daß die Marmorausführung fast durchweg abgedämpft und abgeglättet hat; die Modelle haben die frischere und geistreichere Faktur. Roubiliac war immer am besten, wenn er sich frei einem kecken Naturalismus hingeben konnte; das bezeugt auch eine kleine Gruppe von Bildnissen mit lebhafteren Bewegungsakzenten und schärferer Zuspitzung der Charakteristik. Zu ihr kann man die Bildnisse Isaac Barrows (Modell im Brit. Mus.) und James Thomas' (Hereford Cathedral), dann aber seinen bekannten flotten Hogarth und vor allem die polychrome Büste von Colley Cibber (beide in der Nat. Portr. Gall.) zählen, die in ihrer sprühenden Lebendigkeit und in der glücklich gepackten Momentanität des Ausdrucks vielleicht alles in allem als seine persönlichste Schöpfung anzusehen ist.

Neben den Porträts bilden die Grabmäler die Hauptmasse seines Werkes, und in ihnen läßt sich eine Entwickelung seiner Form beobachten. Ein Frühwerk, wie das Wrighte-Denkmal in Gayhurst, Nischengrabmal mit zwei nebeneinander gestellten Standfiguren, weist deutlich auf die ältere englische Renaissancebildnerei zurück, die ihrerseits wieder mit der Alabasterschule zusammenhängt. Auch in der Behandlung der Liegefigur schließt er sich im Owen-Denkmal, Condover, an Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert an; zum Vergleiche kann das Thynne-Denkmal in Westminster Abbey dienen, das Arnold Quellin, ein Mitarbeiter Grinling Gibbons', geschaffen hat. Roubiliac hat mit den verschiedensten Grabmalformen experimentiert: Nischengrab, Sarkophag, Stand- oder Liegefigur vor pyramidalem Aufbau, mit oder ohne den Apparat allegorischer Figuren. Es gelingt ihm schwer, seine Gruppen zu plastischer Einheitlichkeit zusammenzufassen; am besten ist ihm dies wohl in dem Cowper-Denkmal zu Hertingfordbury geglückt, das unter seinem Baldachin den Lord Oberrichter sitzend in seiner majestätischen Amtstracht zwischen zwei allegorischen Gestalten zeigt. Die Einzelgestalten jedoch sind überwiegend sicher und gut aufgebaut, lebensvoll und würdig charakterisiert und ausgezeichnet durch einen melodischen Linienfluß, der französischer Formklarheit näher steht als der rauschenden Bewegung des italienischen Barocks und Permosers. Aber mit den Großdenkmälern, deren Reihe das Argyll-Monument eröffnet, setzt Roubiliacs Hinwendung zum Berninismus ein. Den Einfluß Berninis fand er in England bereits als Tradition: Bernini selbst hatte die Büste von Karl I., Schüler von ihm hatten verschiedene andere Werke für England geliefert; John Bushnell, Cibber, Francis Bird, Rysbrack hatten mehr oder weniger unmittelbar und tief Einwirkungen von Berninis Kunst aufgenommen, und auf Roubiliac selbst, der ja schon frühzeitig durch Permoser in diesen Formkreis eingeführt worden war, haben, wie bezeugt ist, in Rom trotz seines kurzen Aufenthaltes gerade Berninis Schöpfungen den größten Eindruck gemacht. Für einzelne seiner Figuren ist das Vorbild Berninis unmittelbar nachweisbar. Nun wird die alle-

Digitized by Google

gorische Szene zu seiner Form, die Raumtiefe wird mehr und mehr betont, bis schließlich in dem Shannon-, dem Hargrave- und dem Nightingale-Denkmal ein vollständig räumlich-illusionistisches Theater aufgebaut wird. Der „Concetto" wird zu einer Hauptsache: die „Geschichte" ist in einer nicht ganz ersichtlichen Weise mit einer Inschrift für den Herzog von Argyll beschäftigt; der General Shannon zeigt sich inmitten militärischer Trophäen vor seinem Zelte; ein Engel nimmt die Weisen auf, die der (trotz seiner Dicke) leidenschaftlich verzückte Händel konzipiert; Hargrave feiert unter der Katastrophe des jüngsten Tages seine Auferstehung, indes die Zeit den Speer des Todes zerbricht, und Nightingale sucht seine hinsinkende Gattin gegen den Tod zu schützen, der aus der Pforte des Grabes gegen sie vordringt. In der Mehrzahl dieser Denkmäler wird der Hauptvorgang von bernineskeu Sockelfiguren begleitet, von denen die Britannia des Warren-Denkmals, zu der vermutlich Roubiliacs zweite Frau Modell gestanden hat, die glücklichste ist, während in den beiden letztgenannten Werken der szenische Aufbau konsequent durchgeführt ist. Das Hargrave-Denkmal mit dem unter dem Schalle der Posaune berstenden Felsen (ein Motiv, das Roubiliac im Myddelton-Monument zu Wrexham nochmals benutzt hat) und der fast komisch wirkenden Gestalt des aufgeschreckten Toten ist eine Entgleisung, die keine Toleranz geschichtlichen Verständnisses retten kann; sie ist, muß man sagen, allen Gefühls für die Anforderungen und Möglichkeiten plastischer Kunstmittel bar, und man begreift hier den Ingrimm, der Ruskin veranlaßt hat, den „Roubiliacism" an den Pranger zu stellen. In dem Nightingale-Monumente, noch heut seiner gefeiertsten Schöpfung, ist Roubiliac seinem Bernini-Ideale näher gekommen; der Aufbau ist schlüssiger und die Hauptgruppe mit dramatischem Schwunge aufgebaut.

Unzweifelhaft ist Roubiliac an die erste Stelle der englischen Barockbildner zu setzen. Von seinen zeitgenössischen (wenn auch älteren) Mitbewerbern war Scheemaker nicht viel mehr als ein sculpture manufacturer, und Rysbrack war auch ein trockener Geselle. Roubiliac besaß Temperament und Anmut; seine Arbeiten hatten, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Schmiß und eine unbedenkliche epigrammatische Erfindung — Eigenschaften, in denen man echten Bernini-Geist zu erkennen glaubte —, und in realistischer Ausführung hat er oft Vorzügliches geleistet; er war ein Meister in der Behandlung blühenden Fleisches. Sein Schaffen bildet den Höhe- und zugleich im wesentlichen den Endpunkt der Barockbildnerei in England. Es verdient bemerkt zu werden, daß der Barock in der Bildnerei in England anerkannt und angenommen worden ist; die Träger waren hier in erster Linie Ausländer. Anders in der Baukunst, die sich auf einheimische Meister stützen konnte. Sie hat dem Barock gegenüber große Zurückhaltung gewahrt und ihn so sparsam und so vorsichtig verwandt, daß man im ganzen die englische Architektur als außerhalb der großen europäischen Barockbewegung stehend bezeichnen darf. Zu der Zeit, da Roubiliac schuf, hatte der Palladianismus bereits den Sieg in der englischen Baukunst davongetragen.

Albert Dresdner

Martin S. Briggs, The Architect in History. Oxford, Clarendon Press 1927.

Die Aufgabe dieses Buches ist, kurz gesagt, eine Geschichte des Architektenberufes. Seine Fragestellung läßt sich etwa so formulieren: wie hat sich die Wirksamkeit des Architekten zu einem in sich ruhenden, gegen Nachbarbereiche, wie das Bauunternehmertum, das Bauhandwerk, in neuerer Zeit den Bauingenieurberuf usw., fest abgegrenzten Berufe entwickelt? Zur Beantwortung dieser Frage prüft der Verf. Stellung und Tätigkeit des Architekten in jedem Zeitraume nach gewissen Kategorien: Reichweite seiner Wirksamkeit, Verhältnis zu verwandten Berufskreisen und zu den anderen Künsten, Arbeitsweise (Bauzeichnungen, Modelle), soziale Stellung, Herkunft, Erziehung und Studiengang, Einkommen, literarische Leistungen; auch gewisse allgemeine Formen des architektonischen Betriebes, wie Wettbewerbe und das Verhältnis des Architekten zum Auftraggeber, werden besprochen oder doch berührt. Als eine Ergänzung der Darstellung wird die „Short History of the building crafts", also eine Geschichte der Baugewerke, anzusehen sein, die der Verf. 1925 veröffentlicht hat, ich jedoch nicht kennengelernt habe. Die Behandlung des Gegenstandes ist dankenswert: er bildet ein wichtiges Kapitel der Geschichte des Kunstlebens und hat, soviel mir bekannt, bisher noch keine zusammenfassende wissenschaftliche Bearbeitung gefunden. Briggs ist selbst von Hause aus Architekt und hat sich durch eine (auch ins Deutsche übersetzte)Geschichte der Barockarchitektur, eine Geschichte der muhammedanischen Baukunst in Ägypten und Palästina und durch eine Reihe von Einzelabhandlungen zur Architekturgeschichte bekanntgemacht. Er hat auf die Aufgabe redlichen Fleiß verwandt und durch sein Buch eine Fülle zerstreuten Materials bequem zugänglich gemacht; darin ist vornehmlich sein Wert zu suchen.

Über die von ihm benutzten Quellen und Darstellungen gibt der Verf. in bibliographischen Anhängen zu den einzelnen Kapiteln Auskunft. Auffällig ist, daß die deutsche Literatur, von verschwindend wenigen Ausnahmen abgesehen, überhaupt nicht verwertet worden ist. Wenn dies gerügt wird, so geschieht es nicht aus nationaler Empfindlichkeit, sondern weil der Verf. dadurch sein Buch geschädigt

Digitized by Google

und recht vieles außer acht gelassen hat, was für seinen Gegenstand von Belang gewesen wäre. Hätte er z. B. Haseloffs Buch über die Baukunst der Hohenstaufen in Unteritalien zu Rate gezogen, so hätte er wohl nicht die Baupolitik der Anjous unbesprochen gelassen, die als die früheste planmäßige staatliche Organisation des Baubetriebes auch für die Stellung der Architekten von Wichtigkeit ist. Oder um einen Fall aus einem andern Zeitraum zu erwähnen, so hätte er in Pollaks Aufsatz in der Zeitschrift für Architekturgeschichte (Band III) wertvolle Aufschlüsse über Architekten und Baubetrieb im italienischen Barock gewinnen können (ergänzend wäre hier der Bericht „Vom Leben und Verrichtung der Architekten, Capomaestri und Misuratori" in Rom heranzuziehen gewesen, den Nikodemus Tessin d. J. von seiner ersten Reise 1673—76 seinem Vater erstattet und den Sirén in „Nik. Tessins d. J. Studieresor" veröffentlicht hat). Aber die Vernachlässigung der deutschen Literatur hängt wohl mit dem ganzen Aufbau des Buches zusammen. Es wird nämlich nach dem Altertum das Mittelalter unter fast ausschließlicher Beschränkung auf Frankreich und England und dann von der neueren Zeit Italien, Frankreich und England behandelt, während Deutschland und die Niederlande, von anderen Ländern zu schweigen, unberücksichtigt bleiben. So konnte es z. B. geschehen, daß die deutsche Hüttenorganisation des späteren Mittelalters, in der doch die großen Baumeisterfamilien eine so lehrreiche Rolle spielen, unerörtert geblieben ist und daß der Verf. von den Hüttenordnungen, insbesondere der Regensburger von 1459, keine Notiz nahm, obgleich sie einen unschätzbaren Einblick in den Ausbildungsgang der Architekten der Zeit eröffnen. Man muß hiernach doch sagen, daß das Buch nicht hält, was der Titel verspricht; es hätte vielleicht vorsichtiger „Chapters from the History of the Architect" genannt werden sollen.

Die Kapitel über das Altertum würden gewonnen haben, hätte sich der Verf. eine umfassendere Vorstellung von der allgemeinen Verfassung des antiken Kunstlebens verschafft. Er tischt — allerdings mit leisem Vorbehalte — wieder die oft wiederholte Behauptung von der Kunstfreundschaft und Kunstgönnerschaft des Perikles auf. Seine Quelle hierfür ist Milizia! In den echten Quellen ist keine Bestätigung zu finden, und man wird Wilamowitz-Möllendorf zustimmen müssen, wenn er sagt: „Keine Spur führt darauf, daß für irgendeine Kunst in ihm (Perikles) eine Ader geschlagen hätte". Auch hätte Briggs, wenn ihm die Geschichte des antiken Bildungsbegriffes vertraut gewesen wäre, es nicht „curiously enough" gefunden, daß Malerei und Bildnerei nicht zu den liberalen Künsten gezählt wurden: sie waren von der griechischen Philosophie ein- für allemal als Banausenwerk abgestempelt worden. Die Architektur hat Varro in den Kreis der artes liberales aufgenommen (worin ihm indes das Mittelalter nicht gefolgt ist). Was die Griechen anlangt, so können wir, soviel ich zu urteilen vermag, nicht recht erkennen, wie sie eigentlich zu den Architekten gestanden haben. Allerdings zählt sie Sokrates an einer Stelle der Apomnemoneumata zu den Schriftenkundigen, also zu den literarisch Gebildeten; man sollte denken, daß ihnen der Anspruch auf die Kalokagathie zugebilligt worden wäre, da sie ihr Beruf aufs Messen und Rechnen hinwies; und, wie Plato im Philebos sagt, Rechen-, Meß- und Wägekunst beruht auf sicherer Erkenntnis, das übrige aber auf Mutmaßungen, Abschätzungen, Raten und auf Einübung der Sinne durch Erfahrung und Gewöhnung. Allein die Mitteilungen der Quellen über die Architekten sind, wie auch Briggs richtig hervorhebt, sehr dürftig, und es hat den Anschein, als ob die Architekten den Griechen individuell nicht weiter interessant gewesen seien. In dem Anekdotenschatze spielen sie kaum eine Rolle, und es ist bezeichnend, daß sich ein klassischer Meisterkanon, wie für die Bildhauer und die Maler, für die Architekten nicht gebildet hat.

Das Kapitel über das Mittelalter ist für einen deutschen, oder sage ich besser: einen außerenglischen Leser stellenweise eine etwas überraschende Lektüre, die selbst eines gewissen Humors nicht entbehrt. Das kommt allerdings nicht auf Rechnung des Verf., sondern auf die der Vorstellungen und Vorurteile über Werk und Stellung des mittelalterlichen Architekten, die nach Briggs in England noch weit verbreitet sind und mit denen er sich daher auseinandersetzen zu müssen glaubte. Dort denkt man sich etwa, daß die mittelalterlichen Kathedralen sich gleichsam von selbst erbaut hätten, ohne Beteiligung eines Architekten, ohne Pläne und Werkzeichnungen, unter der Aufsicht eines bescheidenen Maurermeisters oder Meistermaurers, der weniger um Lohn als zur höheren Ehre Gottes arbeitete und sich demutsvoll in Anonymität verhüllte. Diese wunderlichen Ideen, zu deren Widerlegung an dieser Stelle kein Wort nötig ist, sind nur daraus zu verstehen, daß die Männer des Gothic revival und auch Ruskin in der Gotik eine Art geoffenbarter Architektur gesehen haben, die sie ebenso sehr, ja vielleicht mehr als religiöse wie als künstlerische Schöpfung auffaßten und beurteilten. Daß Briggs hier nicht gegen Windmühlen kämpft, beweist G. G. Coultons 1928 bei Basil Blackwell in Oxford veröffentlichtes Buch „Art and Reformation", das gleichfalls große Mühe darauf verwendet, das Bild des mittelalterlichen Architekturbetriebes von der religiösen Übermalung zu befreien. Auch mit der Vorstellung hat sich Briggs — und ebenso Coulton — herumzuschlagen, daß die Baukünstler des Mittelalters überwiegend Mönche oder doch Laienbrüder gewesen seien, obgleich diese Legende bereits vor beiläufig zwei Men-

Digitized by Google

schenaltern von Anton Springer zerstört worden ist und fortgesetztes Studium der Quellen ihre Unhaltbarkeit immer von neuem und in immer weiterem Umfange bestätigt hat (vgl. auch Hasak, Die romanische und gotische Baukunst, 1902). Geblieben ist nur eine recht kleine Anzahl von Angehörigen des geistlichen Standes, die mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit als wirkliche Architekten angesprochen werden können, und auch die neuere englische Forschung hat Persönlichkeiten wie William von Wykeham und Allan von Walsingham die Architektengloriole endgültig aberkannt. Das Bild der mittelalterlichen Architekten, das Briggs an die Stelle der romantischen Überlieferung setzt, ist im ganzen zutreffend, wenn es auch in manchen Teilen schärfer und reicher hätte ausgeführt werden können. Bei der Erörterung der Meistereigenschaft wird der Unterschied zwischen dem magister und dem magister operis nicht hinlänglich klar. Meister war, wenn ich die Urkunden richtig verstehe, jeder, der einen gewissen Lehrgang zum Abschlusse gebracht hatte, aber erst, wenn ihm ein magisterium, ein Werk anvertraut wurde, wurde er magister operis, Werkmeister, „der hütten fürderung hett". So wird beispielsweise bereits der Lunder Dombaumeister Donatus im Necrol. Lundense als „architectus, magister operis huius" bezeichnet, und in der Regensburger Ordnung von 1459 wird deutlich zwischen „Werkmann" und „Meister" unterschieden oder aber der Hüttenarchitekt ganz folgerichtig als „Werkmann und Meister" bezeichnet. Im selben Sinne wird Burkard Engelberg, der Erbauer von St. Ulrich in Augsburg, auf seinem Grabsteine Architektor, der Stadt Augsburg Werk- und St. Ulrichs Gebäu-Meister genannt (Hauttmann, Kirchl. Bauk. in Bayern usw., S. 31). Die Reihe der Belege ließe sich lang vermehren.

Wendepunkt in der Geschichte des Architektenberufs bildet der Vorgang, daß neben die Werklehre die systematisch-literarische Ausbildung des Architekten tritt. An der Spitze der Entwicklung steht Albertis Buch über die Baukunst, das Briggs leider übergangen hat: es ist das erste systematische Lehrbuch der Architektur seit dem Altertume. Damit tritt neben den alten Werkmeister der gelehrte Architekt und neben die Werklehre ein neues Ausbildungssystem: Akademien, eine ausgebreitete Fachliteratur und die bald obligat werdende Studienreise nach Italien, vor allem nach Rom, nicht zu vergessen den ganzen Apparat der Bildungsanforderungen, die bereits Alberti formuliert hatte. Die Entstehung des neuen Typus hat zweifellos die Verfestigung der Standesbildung gefördert; die Zahl der Maler, Bildhauer usw., die Architekten werden, nimmt ab; dafür kann es jetzt geschehen, daß Männer der Wissenschaft, wie Perrault und Wren, zur Architektur übergehen. Bereits im 16. Jahrhundert entscheidet sich der Sieg des gelehrten Architekten, aber die weitere Geschichte des Standes entfaltet sich in einem interessanten und fesselnden Nebeneinander und zuweilen Gegeneinander des gelehrten Architektentums und der alten Schicht und Überlieferung der Werkmeisterschaft, ein Vorgang, der sich in dem französischen und englischen Kapitel des Buches spiegelt. Besonders zähe haben sich die alten Standes- und Betriebsformen in England und in Deutschland behauptet. In England, das erst im 17. Jahrhundert in Inigo Jones seinen ersten „gelehrten" Architekten erhielt, haben, wie Briggs hervorhebt, die namenlosen Werkmeister auf dem Lande auch während der palladianischen Flutwelle des 18. Jahrhunderts in bescheidenen Wohn- und Nutzbauten die bodenständige Überlieferung gewahrt. Hätte sich Briggs mit Deutschland beschäftigt, so wäre er auf die reizvolle Aufgabe gestoßen, zu schildern, wie das Werkmeistertum in Persönlichkeiten wie Georg Baehr und Dominikus Zimmermann noch im 18. Jahrhundert eine außerordentliche Schöpferkraft entfaltete, und zu untersuchen, welcher Art sein Verhältnis zum gelehrten Architektentume sich gestaltete. Er wäre dann auch auf jene Verbindung des Architektenberufes mit dem Militärstande aufmerksam geworden, wie sie z. B. Lukas v. Hildebrand und Balthasar Neumann, in Dänemark Häusser, Eigtved und de Thura verkörpern. Der Architektenberuf schloß damals noch den ganzen Aufgabenkreis des Ingenieurs in sich; die Pariser Académie d'Architecture hat sich noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast mehr mit Ingenieur- als mit Bauproblemen beschäftigt. Als einen der ersten Fälle, wo in der Geschichte des Standes ein besonderer Ingenieur genannt wird, gibt Briggs an, daß Lemercier 1620 gemeinsam mit einem solchen mit einem Berichte über eine Brücke bei Rouen betraut wurde, aber erst Eisenbahn und Maschine haben die endgültige Ablösung der beiden Berufskreise herbeigeführt.

Den gelungensten und für nichtenglische Leser zweifellos wertvollsten Teil des Buches bilden die beiden Kapitel über die englischen Architekten seit der Renaissance, die über ein Drittel seines Umfanges einnehmen. Hier verfügt der Verf. über ausgebreitete Kenntnisse und er war in der Lage, die Spezial- und Zeitschriftenliteratur in einem Umfange zu benutzen, wie es außerhalb Englands kaum erreichbar ist. Für das Gothic Revival konnte die jüngste und beste Behandlung dieser Bewegung von Kenneth Clark noch nicht herangezogen werden, aber sowohl ihre Geschichte wie auch die des Domestic Revival ist mit interessanten Einzelheiten geschildert. In diesem Abschnitte — und nur in diesem — ist die Darstellung bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts geführt, und es sind darin auch die Grundzüge der Entwickelung des Systemes der Architektenausbildung in England geschildert. Es bleibt nur zu be-

Digitized by Google

dauern, daß der Verf. darauf verzichtet hat, diese Entwicklung auch in andern Ländern zu studieren; sie weicht in vielem von der englischen Linie weit ab, und der Vergleich wäre lehrreich gewesen.

Das Buch ist mit Abbildungen versehen, von denen ein Teil mehr dem Schmucke dient, während die von Bauzeichnungen, Modellen, Grabsteinen, Inschriften usw. dem Verständnisse des Textes förderlich sind.

Albert Dresdner

Th. Oppermann, Thorvaldsen. Hans barndom og ungdom 1768—1797. Kjóbenhavn 1924. — Manddomsaarene: Rom 1797—1819. Ebda. 1927.

Eine neue Biographie Thorwaldsens ist schon aus dem Grunde eine lohnende Aufgabe, weil seit den jüngsten Werken über ihn die Forschung wieder mancherlei wertvolle Beiträge zur Geschichte seines Lebens und Schaffens geliefert hat (beiläufig ist erst 1918 das Jahr 1768 von Malling und Hornemann als das seiner Geburt ermittelt worden). Th. Oppermann ist als Leiter des Thorwaldsen-Museums der gegebene Mann für diese Aufgabe, und seine Arbeit bezeugt, daß er des Stoffes in vollem Maße Herr ist. Besondere Hervorhebung und Anerkennung verdient die vornehme und taktvolle Art, wie er sein Wissen verwertet und mitteilt. Mit einem nicht eben gewöhnlichen literarischen Verantwortungsgefühle hat er seine Darstellung auf knappste Form gebracht und hat insonderheit der naheliegenden Versuchung, den Gegenstand mit kultur- oder personalgeschichtlichen Exkursen auszupolstern, widerstanden; in Trockenheit ist er trotzdem nicht verfallen, vielmehr ist seine Vortrag von einer feinen Anmut und Ausgeglichenheit, so daß man versucht ist, zu sagen, daß darin selbst etwas von Thorwaldsenschem Geiste lebe. In den vorliegenden beiden Bänden, die man eher als Hefte bezeichnen könnte, hat er die Darstellung bis zu Thorwaldsens Reise nach Dänemark i. J. 1819 geführt; ein dritter Teil wird das Werk zum Abschlusse bringen.

Kunstgeschichtlich erscheint mir daran am wichtigsten, daß Oppermann das Verhältnis Thorwaldsens zur Überlieferung des 18. Jahrhunderts ins Reine gebracht hat. Schon Julius Lange hat darauf hingewiesen, daß er der Spätform des Barocks näher verbunden gewesen ist, als die Werke seiner Mannesjahre etwa vermuten lassen. Es zeigt sich nun, daß, wie die Frühklassizisten Sergel, Trippel, Schadow und auch Canova, dessen Fall allerdings besonders liegt, so auch der Begründer des Hochklassizismus sich erst langsam aus dem Spätbarock hat herausarbeiten müssen. Sein Relief „Heliodors Vertreibung", das ihm 1792 die kleine Goldmedaille der Akademie brachte, steht grundsätzlich noch auf derselben Stilstufe wie Trippels zwanzig Jahre früher vollendetes Relief „Davids Salbung", und Gruppen wie „Venus und Amor", wohl kurz nach 1800 entstanden, und selbst noch „Achilles und Penthesilea" aus der Jason-Zeit sind mit gewissen Vorbehalten in Parallele zu stellen mit Sergels Frühwerken aus seiner römischen Zeit, also in der Hauptsache vor 1770. Frühzeitig zeigen seine Arbeiten allerdings das seinem innersten Wesen entsprechende Bestreben, die malerischen Elemente aus der plastischen Darstellung auszuschalten, das Relief streng in die Fläche einzubinden, die Formverflechtung des Rokokos durch Formsonderung zu ersetzen und überhaupt die plastische Formgebung im Sinne des Klassizismus zu klären und zu kühlen. Der Vergleich seiner Gruppe „Herkules und Omphale" von 1792 mit ihrem Vorbilde, Schadows „Bakchus und Ariadne", zeigt freilich, welchen Preis er für die Wandlung zu zahlen hatte; und was seine Reifezeit angeht, so wird man nicht immer den Schlüssen zustimmen wollen, die Oppermann aus seinem in Wort und Bild lehrreich durchgeführten Vergleiche zwischen Thorwaldsens und Canovas Schöpfungen gezogen hat. Denn im ganzen erweist sich doch Canovas plastisches Gefühl dem des Dänen merklich überlegen. Thorwaldsens Plastik ist im Relief zu Hause, und im Relief hat sie ihre glücklichsten Fähigkeiten entwickelt, vor allem die vollendet harmonische Auswiegung und Verteilung der Formen und den anmutigen Fluß der Linienführung. Aber man muß sagen, daß auch seine Freiplastiken zuletzt aus reliefmäßiger Anschauung geboren sind; die meisten davon kommen von der Fläche nicht recht los und besitzen nicht hinlängliche Kraft, um sich als lebendige freiplastische Körper im Raume zu entwickeln und zu behaupten. Es ist wohl wahr, daß die strenge klassizistische Lehre grundsätzlich die Wahrung der „idealen Reliefwand" forderte; daß sich aber auch unter dieser Voraussetzung ganz andere künstlerische Ergebnisse erzielen lassen, das wird beispielsweise durch einen Vergleich der Schöpfungen Hildebrands mit denen Thorwaldsens klar.

Damit rühren wir an das Problem Thorwaldsen und zugleich an den gewichtigsten Einwand, der gegen Oppermanns verdienstvolles Buch zu erheben ist. Denn in den vorliegenden Teilen ist er einer grundsätzlichen kritischen Auseinandersetzung mit seiner Kunst aus dem Wege gegangen und stillschweigend über die Tatsache hinweggeglitten, daß ihre Wertung in den letzten fünfzig Jahren einen in immer schnellerem Tempo sich fortsetzenden Niedergang erfahren hat. Nicht daß er gegen die Schwächen und Grenzen seines Helden blind wäre, aber seine Einstellung zu Thorwaldsens Schaffen ist im ganzen

Digitized by Google

vorbehaltslos bejahend. Bei der Besprechung seines Verhältnisses zur Antike erkennt Oppermann an, daß Thorwaldsen ihr in erster Linie seine Formsprache und seine Proportionslehre unmittelbar entlehnt habe, allein er unterläßt es, aus dieser Feststellung die Folgerungen zu ziehen. Die Wirkung war, daß Thorwaldsen sich einen antikischen Normalmenschen zurechtmachte und dann seine Vorstellungen in dies Schema einordnete. Daß seine Phantasie von Hause aus beweglicher war, wird durch manche seiner Zeichnungen erwiesen, und hier wird auch ab und an etwas von jenem Elemente des Unbändigen in seinem Charakter erkennbar, auf das Oppermann fein hingewiesen hat. Daß er aber dies Element nur durch Stereotypierung überwinden konnte, deutet auf einen entscheidenden Mangel seiner Begabung hin. Es läßt sich nicht wohl bestreiten, daß diese Stereotypierung auch der Würdigung der persönlichen Züge in Thorwaldsens Kunst im Wege steht. In manchem kommt man ihr näher, wenn man sie im Rahmen ihrer Zeit sieht. Seine Psyche z. B., die nicht sowohl nackt als entkleidet ist, stellt sich dann im Grunde als ein feines und sittsames Bürgermädchen in antikischer Stilisierung dar. Überhaupt tut man gut, im Auge zu behalten, daß Thorwaldsen der Exponent jener humanistischen Bürgerkultur Dänemarks war, deren höchstes Ideal Maß und Harmonie bildete, und die nationale Verehrung, die er, wie Oppermanns Buch erneut bezeugt, noch heut in seiner Heimat vielfach genießt, ist vielleicht nicht zuletzt daraus zu verstehen, daß jene Kultur auf keinem anderen Kunstgebiete einen Vertreter von so glänzendem Rufe und so weitreichender Wirkung hervorgebracht hat. Schon die geistesgeschichtliche Bedeutung Thorwaldsens verbietet es — wozu eine gewisse Neigung besteht — ihn nur ablehnend zu behandeln, allein das noch Lebenskräftige im Schaffen der Träger der kunstgeschichtlichen Entwickelung vom Abgestorbenen zu scheiden ist eine Aufgabe, der sich die Forschung nicht entziehen darf.

Albert Dresdner

F. Stadler, Dürers Apokalypse und ihr Umkreis. München, R. Piper & Co.

Das Buch enthält eine sehr ausführlich durch stilkritische Vergleiche begründete chronologische Ordnung der allgemein anerkannten Werke Dürers aus den Jahren 1494—1499, die in der These mündet, daß mehrere Blätter der Apokalypse, einige verwandte Einzelblätter unter den Holzschnitten, etwa ein halbes Dutzend Stiche und mehrere bisher nicht hierher gruppierte Zeichnungen während des venezianischen Aufenthaltes Dürers 1495 entstanden seien. Die Formenkritik, die S. sehr konsequent und oft anregend treibt, ermöglicht ihm, Dürers Arbeiten in eine sinnvolle Abfolge zu bringen, die besonders auf die Entstehung der Holzschnitte neues Licht wirft. S. gelingt es als erstem das Fortschreiten Dürers in der Apokalypse von kleinfigurigen, vielteiligen, bezirksmäßig abgegrenzten Einzelkompositionen zu großfigurigen, vereinfachten und einheitlichen Kompositionen zu erweisen. Auch die Abschnitte, die der Großen Passion und den Landschaften gewidmet sind, bergen neue aufschlußreiche Beobachtungen, während die schon öfters stilkritischen Vergleichen unterworfenen Stiche, Zeichnungen und Gemälde, die in anderen Kapiteln für sich betrachtet werden, nach meinem Dafürhalten sich als weniger ergiebig für die Ausdeutung der Stilentwicklung erwiesen haben. Wie weit die formenkritisch geschaffene Idealentwicklung, die in der Hauptsache durch Kombination der verschiedenen, unabhängig von einander aufgestellten Entwicklungsreihen von Holzschnitten, Stichen usw. gewonnen ist, der wirklichen entspricht, wird sich erst in der Zukunft erweisen. Man wird Manches als bleibenden Gewinn wie etwa bei Heidrichs Untersuchung des Marienlebens ansprechen dürfen. S., der sich sehr ablehnend über Flechsigs Monogrammkritik und über die durch sie gewonnenen Anhaltspunkte für die chronologische Ordnung des Stoffes ausspricht, kommt z. B. unabhängig von Flechsig zu einer ähnlichen Beurteilung der so wichtigen frühesten Blätter der Großen Passion (Grablegung, Ölberg, Geißelung). Der längst fällige neue Vergleich der Landschaften untereinander, mit dem S. sein Buch eröffnet, führt im großen und ganzen — mit einer bemerkenswerten Ausnahme — zu Ergebnissen, wie sie der Unterzeichnete soeben aus einer die technischen Eigentümlichkeiten stärker berücksichtigenden Untersuchung der Landschaften ebenfalls gewonnen zu haben meint (Jahrbuch der preuß. Kunstsamml.).

Die frappierende These von der Entstehung einer Reihe der bekanntesten Blätter Dürers in Venedig stützt S. von allgemeinen Ausdeutungen mehererer Werke abgesehen, auf zwei Punkte. Die babylonische Hure muß zwischen den verschiedenen Kostümstudien nach Venetianerinnen, kann nicht nach ihnen, auch nicht einige Monate später entstanden sein. Die beiden auf der Rückreise geschaffenen Ansichten von Trient spiegeln eine Raumauffassung wieder, die nicht nur gegenüber den Nürnberger panoramanartigen Ansichten (Johannisfriedhof und Drahtziehmühle), sondern auch im Vergleich zu den anderen, nach S. auf der Hinreise entstandenen venetianischen Blättern (z. B. Welsch Schloß, Arco) völlig neu ist. Die Sonderstellung der Trienter Aquarelle, die in der technischen Beschaffenheit jedenfalls keine Stütze findet, wird schon von Wölfflin behauptet. Diese These hat sich bisher nicht durch-

Digitized by Google

gesetzt. Und was das erste Argument betrifft, so dürften Wenige geneigt sein, auf Grund einer so subtilen Unterscheidung weittragende Schlüsse zu ziehen. Zumal da die Nuancen auf Grund einer Methode gewonnen werden, die, milde ausgedrückt, nicht unanfechtbar ist.

S. vergleicht alles, was Dürer damals geschaffen hat, ohne Rücksicht auf irgendwelche Bedingtheit der Form durch Technik, Material oder bestimmte künstlerische Absicht. Hier wird ein Kopf, dort eine Hand, an anderer Stelle ein Stück Landschaft als Beweisstück herangezogen. Dürers Pausen nach Mantegna werden in Einzelheiten mit Naturstudien, oder mit Stichen und Holzschnitten, kläubelnde Pergamentmalereien mit eiligen Kopien in Federzeichnung usw. verglichen. S. hält es nicht nur für unbedenklich, daß er eine dem Linnéschen System oder der Typenkunde der Inkunabelforschung zugrunde liegende Methode auf Dürers höchst mannigfaltige Gestaltungen anwendet, sondern bricht am Anfang noch eine Lanze für seine Betrachtungsweise, ohne allerdings dieser Zusammenhänges zu gedenken.

S. kann sich darauf berufen, daß das Vergleichen von Kunstwerken nicht selten mit einer kaum zu überbietenden Freizügigkeit geübt wird. Aber man vermißt bei einer so sensationellen These auch die Rücksicht auf andere berechtigte Forderungen. Daß S.s Annahme, Dürer sei bis Herbst 1495 in Venedig gewesen — er erwägt sogar die Möglichkeit, daß Dürer erst Anfang 1496 nach $1^1/_2$ Jahren zurückgekommen sei — mit der gesamten Dürerforschung in Widerspruch steht, wird nicht erklärt. Thesen, wie die Kurths, der andere Holzschnitte Dürers nach Venedig versetzt, werden ignoriert. Die eigene Konstruktion darf nicht durch Erwägungen erschüttert werden, daß der Verlauf ein klein wenig anders gewesen sein könne. Versetzt man nur ein Steinchen, so stürzt das ganze Gebäude zusammen.

So geschlossen diese Methode in sich ist und so wertvolle Ergebnisse sie im einzelnen zu erzielen vermag, S.s starre Anwendung zeigt deutlich, bis zu welch offenkundigem Fehlurteil, das sich noch um mehrere weniger bemerkenswerte Beispiele vermehren ließe, sie führen kann, wie begrenzt die ausschließliche Anwendung der Stildeutung für die Erforschung einzelner Kunstwerke oder Gruppen von ihnen letzten Endes ist.

F. Winkler

Digitized by Google

REGISTER ZU BAND L

AUFGESTELLT VON DR. CHARLOTTE STEINBRUCKER

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Abadie 28.
Abbatini, G. U. 18 Anm. 2.
Achard 28.
Aelst, Pieter van 15—29. 102 Anm. 1.
Agasias 226.
Albani, d. vier Jahreszeiten 217. 225.
— d. Entführung d. Europa 225.
— 228.
Alberti, Cher. 199.
Algardi 7.
— d. Schlaf 216.
Allston 178.
Amstel, Ploos v. 141 f. 143.
Andreae, Hieronymus 248 f.
— Teppich v. Michelfeld, H. 249.
Angeletti, Pietro 222.
Angelico, Fra 70. 79.
Angelis, Domenico de 221.
Apelles 219.
Ardell, Mac 135.
Argicola, L. 222.
Arpino, Cav. d' 194. 196 Anm. 11. 197. 201. 211 f. 214 f.
Asprucci, Antonio 219. 220 Anm. 68. 222.
Asselyn 166.
Avril 28.
Averkamp, Hendrik 44.
— Berend, Landschaft, Amalienstift in Dessau 44.
Auvergne, Peire d' 50.

Backer, A. 134.
Baehr, Georg 275.
Baen, J. de 137.
Baglione, G. 195. 197. 199. 204. 212.
— Judith 214.
Baldassare 174.
Banks, Thomas 271.
Barbarelli 253.
Barbari, Jacopo de, Apoll u. Daphne 247.
Barlach 175.
Barocci, Brand Trojas 214. 225.
— Flucht n. Ägypten 224.
— 228.
Barre, La 28.
Bartolomeo, Fra 124.
— Jungfrau m. Kind 214.
Battistis, A. de 194. 202.
Bassano 216.
— d. Winter 217.
Bauer, Joh. Wilh. 217.
Beeldemaker, J. 134.
Beham, H. S. 112. 147.
Bellini 98 Anm. 3. 250.
— Pietà, Berlin, K. F. M. 119.
— Bacchanal 224.
Beltrami 28.
Benediktmeister 246 f.
— H. zu Revelationes Sancte Birgitte 246.
— Engelsmesse, Z., Rennes 246.
— Terenzillustrationen 246.
— Drei Nonnen v. e. Kruzifix a. Lucia de Narni 246.
Bergondi, A. 226 Anm. 93.
Bernini 7. 10. 12 f. 130—133. 148 f. 195 f. 215 f. 220 Anm. 66. 228. 271—273.
— Selbstporträt, Düsseldorf, Kunstakademie 130*. 131—133.
— — Rom, Palazzo Corsini, Kupferstichkabinett 131* 132—133.
— Daphne 132 f. 148.
— Apollo 132.
— David 132 f.
— Theresa 149.
— Pluto 149.
— Proserpina 149.
— Bibbianabozzetto, Veritasbozzetto, Paris, Louvre 149.
— Bozzetti d. Fiumi in Venedig u. Ausführungen a. d. Piazza Navona in Rom 149.
— Grabmal Alexanders VII. 149
— Monument Urbans VIII. 149.
— Werkstattrepliken d. Büsten Karls I. u. d. engl. Königin Henriette Maria v. Frankreich, Kopenhagen, Rosenborgmuseum 149.
Bernini, Tabernakel 170.
— Ruhepolster a. weiß. Marmor f. d. Hermaphrodit i. Louvre in Paris 200.
— Lorenzo, Sohn v. Pietro Bernini 205.
Bernward v. Hildesheim 176.
Berthelot, G. 197.
Bertrand 28.
Bisschop, J. de, Abreise Karls II. v. England a. Scheveningen 146.
Blake 80.
Blomaert 43.
Bloot, Pieter de 43.
Boccaccio 51 f.
Bol, Ferdinand 3.
— Hans 43.
Borgiani, Orazio, Petersburg, Eremitage, „Hlg. Christophorus" u. „Beweinung" 41.
Borneilh, Guirautz de 50.
Borromini 170.
Borssen, A. v. Windmühle am Kanal 144.
Both 166.
Botticelli 80.
Bouchot 28.
Bouguereau 28.
Bouts, Dirck 134.
Bramante, 170. 173 f. 203.
— Florentiner Pergamentplan für S. Peter in Rom 172.
Breugel 40. 42. 44. 102.
Bril 43.
Brill, P. 204 f.
Bronzino, sog. Cesare Borgia 225.
Brosamer, H. 170. 235.
Brouwer, Adriaen 3. 134.
Brügge, älterer Meister a. 213.
Brugghen, H. ter 134.
Brunellesco, Filippo 57. 60 f.
Buffalmacco 55.

Digitized by Google

Buonaventura, Segna di, Madonna in Citta di Castello u. Kreuzigung 40.
Buonvicini, Nicola 221.
Buonvicino, Ambrogio 194 ff.
Busco, Marcant. 199.
Buytewech, W., Landschaftszeichnungen in Paris (Slg. Masson), Wien, Berlin, Maartendijk (Slg. Lugt) 44.
— 144.
Buzio, Ippolito 195 f.

Caccianiga, Francesco 221.
Callot 40.
Camphuisen 43 f.
Campi, F. 22 f.
Camuccini, D. Bekehrung d. Paulus, Rom, Paulusbasilika 104. 105*.
Canina, L. 228.
Canova 76 f. 226. 228. 276.
Caravaggio 111. 258.
— d. Bekehrung d. Paulus, Rom, S. Maria del Popolo 102. 103*.
— David m. d. Haupt Goliaths 214.
— Johannes d. Täufer 214.
— Christus in Emaus 216.
Cardi, Lud., da Cigoli 195. 197.
— St. 211.
Caro, A. 206.
Carolsfeld, J. Schnorr v. 68. 72 f. 77. 80. 104.
Carracci, Annibale 225
— Ant. 199. 201
— Petrus 217
Carradori, Francesco 222.
Carstens 178.
Carter, Thomas 271.
Castello, B. 195.
Cati, P. 199.
Cats, Jac. 145.
Cavallini 56.
Celio, G. 202.
Censore, Orazio 198.
Cerquozzi 225.
Cesari, G. 197.
Cézanne 45. 159.
Chantrey 271.
Chavannes, P. de 80.
Cheere, J. 271.
Cibber, C. G. 270 f.
Cigoli 200. 213.
— d. keusche Josef 214 f.
Cimabue 51. 53. 56. 58. 62. 209.
Circignani, Niccolo, delle Pomarancie 201.
Coleridge 178.
Comminelles, Ugo de 100.
Compostela, Mateo v. 36.
Conca 220. 221 Anm. 70.
Coninxloo 43.
Constable 47.
Contini 199.
Cordier, Niccolo, Franciosini 195 f. 198. 200 f.
— Statue e. Mohren 214.
Corinth 46.
Cornelius 64. 70. 73 f. 76.
Corot 47. 258 f.
Correggio, Diana 225.
— Danae 227.
— 228.
Cortona, Pietro da 41. 218.
Corvi, Domenico 222.
Couston, N. 271.
Coyzevox 271.
Cranach, Lukas 170. 228.
Credi, Lorenzo di, Jungfrau m. d. Kind u. Johannes 225.
— 229.
Cresti, Domenico 195.
Croce, B. 197. 199.
Croos, A. v. 134.
Cuylenhorst, Bad d. Diana 217.
Cuyp, Albert 3. 104. 138 f.
— —, Dordrecht 144.
— J. G. 134.

Dalem, Cornelis von 42.
Dante 50 f. 53.
Daucher 148.
David 47. 134.
Degas 256. 259.
Delacroix 47.
Dolci, Carlo 227.
Dientzenhofer 232 f.
Dijck, Abr. v., Bildnis in d. Slg. Man, erst im Haag, später in Lugano 137.
Dix 45.
„Domenichino", Domenico Zampieri 200 f. 228.
— — — Jagd d. Diana 215. 217. 227.
— — — Sibylle 216 f. 225.
— — — Bildnis d. Papstes Gregor XIII. 225.
Donatus 275.
Doré, G. 104.
Dossi, Dosso, Circe 215. 225.
— 228.
Dou, G., Dame am Spinett 142.
Drielst, E. v. 145.
Duccio 40. 56.
Dürer 23. 39 ff. 54. 70. 75 f. 99. 112—129. 190 Anm. 12. 266—270. 277 f.
— d. Beweinung, Glasb., Wien, kunsthist. Mus. 112. 113*. 114. 119—121. 244—250. 252.
— Grablegung, Wien, Albertina 114. 116*. 117 f.
— d. Beweinung, Nürnberg 115—119.
Dürer, D. Beweinung, Grüne Passion 115. 124.
— — — München, Alte Pinakothek 115. 117.
— — — K. (1507) 115. 117*. 118.
— — — Wien, Albertina, Z. 117.
— — — H. (n. 1509) 117.
— Christi Abschied v. s. Mutter (B 92) 118 f. 125.
— — — — — — —, Kl. Passion (B 21) 119.
— Joachim u. Anna unt. d. gold. Pforte (B 79) 119.
— d. Ruhe a. d. Flucht n. Ägypten (B 190) 119.
— d. Beweinung, Holzschnitt, London 119.
— Adam u. Eva, K. (1504) 120.
— Grüne Passion, Wien, Albertina 121. 126 ff. 245 ff.
— Entwurf z. Landauerfenster, Berlin, Schloßmus. 120.
— Geißelung, Mailand 121 f. 129.
— Kreuztragung, Slg. Oppenheimer 121 Anm. 1. 129.
— Geißelung, Erlangen, Univ.-Bibl. 122. 129.
— Geißelung (1502), Coburg 122.
— Grüne Passion u. Kupferstichpassion, Gefangennahme u. Christus vor Pilatus 123. 127.
— d. Geißelung, Gr. Pass., (B 8) 123.
— d. Grablegung, Gr. Pass. (B 13) 123.
— Christus a. Kreuz, Dresden, Gemäldesg. 125.
— Madonna, Berlin, K. F. M. 125.
— H. Holzschuher, Berlin, K. F. M. 125.
— Fälschungen, Wien, Galeriedepot 125.
— — Budapest, Kabinett 125.
— Altarflügel, Wien, Museum, Depot 125.
— Madonna m. d. Wickenblüte, Köln 125.
— d. Kalvarienberg (B 59) 124.
— Grüne Passion, d. Kreuzigung, d. Kreuzabnahme, d. Kreuztragung 124.
— Marienleben, die Anbetung (B 87) 127 f.
— d. Anbetung, Z., Bayonne 127 f.
— Kalvarienberg, Florenz, Uffizien 128.
— Herkulesstatuen, Bremen 128.
— Entwürfe z. Ober-St.-Veiter Altar 128.
— — — d. Dauherschen Reliefs d. Fuggerkapelle 128.

Digitized by Google

Dürer, Simson, Berlin, Kupferstichkabinett 128.
— „Söhne n. d. Leiche d. Vaters schießend", Z. Bremen, Kunsthalle, 266—270.
— Apokalypse 267. 277 f.
— Stehendes Pferd m. gewappnet. Reiter (1498) Z. Wien, Albertina, 267 f.
— „Die sechs Krieger" K. 267.
— „D. Reiter m. d. Landsknecht", H. 268.
— „D. verlorene Sohn", Z. (Lippm. 222) 268.
— Pferdedarstellung, Fz. (1493) 269.
— Reiterzug, Z. (1489) 269.
— Trachtenbild (Lippm. 187) 269.
— „D. kleine Kurier", K. u. Z. (Lippm. 209) 269.
— Studie zu e. Kreuzigung in St. Veit bei Wien 267.
— Basler Zeichnungen 270.
— Marienleben 27. 247.
— Große Passion (Grablegung, Ölberg, Geißelung) 277.
— babylonische Hure 277.
— venetianische Kostümstudien 277.
— Ansichten v. Trient 277.
— Nürnberger Ansichten (Johannisfriedhof u. Drahtziehmühle) 277.
— venetianische Blätter (Welsch Schloß, Arco) 277.
— Titelblatt d. Baseler Ambrosiusausg. H. 244.
— Wappen d. Christoph Scheurl. H. 244.
— Anna Selbdritt. H. 244.
— H. zum „Bruder Claus" 245.
— Horologium d. Bertoldus 245.
— Heiligenleben v. 1488 245.
— „wie d. würffel auff ist kumen" 245.
— H. z. Pfarrer v. Kalenberg 245.
— Hieronymus 245. 247.
— H. z. Ritter v. Turn 245.
— — — Narrenschiff 245.
— — — Grüninger-Missale 245.
— Terenzillustrationen 245.
— Jakob Muffel 244.
— d. 4 Apostel 244.
— d. sitzende Christus, Titelblatt d. Gr. Passion 244.
— Kreuzigung, Beweinung, Sebastian, H. 245.
— Christophorus 246.
— Z. f. d. Birgittenbuch 246.
— H. zu d. Celtisschen Roswithaausgabe 246.
— Sebaldus a. d. Säule; Sebaldus in d. Nische 247.
Dürer, Titelblatt zu Plutarchs „De vitanda usura" H. 247.
— Madonna im Rund. H. 247.
— Triumphpforte Kaiser Maximilians (St. Arnulff, St. Leopold, Verlobung d. Erzherzog Philipp) 247 f.
— hl. Coloman H. 247.
— H. zu d. Himmels- u. Erdkarten v. Stabius 247.
— d. Nashorn, H. 247. 249.
— Freydal, H. 247 f.
— Kopien n. Z. v.: Christoph; Eobanus Hesse 248.
— Madonna a. d. Rasenbank, H. 249.
— Abendmahl, H. 249.
— Dürerwappen, H. 249.
— Varnbühler, H. 249.
— d. gr. Wagen, H. 249.
— Bildnis Maximilians, H. 249.
— Nürnberger Wappen, H. 249.
— v. Engeln gekrönte Madonna, H. 249.
Dughet-Poussin, Gaspar 217.
Dumont 28.
Dusquesnoy, Susanna 149.
Durante, A. 199.
Duvaux 28.
Dyck, van 2. 41. 228.
— Porträt Karls I. v. England 149.
— in Italien 163 f.
— Schwester Cornelia 164.
— Grablegung 217.

Ebner 28.
Eeckhout, G. v. d., Hauptleute d. Weinkäufer (1673) 140.
— jg. Frau m. gr. Mappe. Z. 144.
Eggers 76 f.
Eigtved 275.
Elsheimer, Adam 43 f.
Engelberg, B., Erbauer v. St. Ulrich in Augsburg 275.
Enghien, Pierre van 15. 27.
Everdingen 164 ff.
Eyck, v. 40. 134. 162.

Fabre 28.
Fabritius, B. 134. 136.
— München, Pinakothek, Selbstporträt 136.
— Wien, Akademie, Selbstporträt 136.
— Althorp, Knabenbildnis 138.
— Innsbruck, Tobiasbild 139.
— Mädchen am Fenster e. Huhn rupfend Z. 144.
— Carel 135. 139.
— — Gebet v. d. Mahlzeit, Lpzg. 135 Anm. 1.
— — rauchend. Soldat, Amsterdam, Versteigerung (1729) 136.
Fabritius, B., Raubüberfall, Slg. M. v. Gelder, Ukkel 139.
Fancelli, Cosimo 218.
Fancelli, Francesco 218.
Fapresto, Luca Giordano gen., d. Bekehrung d. Paulus, Escorial, Casitta del Principe 104.
Farfengo, Angelo di 22. 26.
Fauve 46.
Ferrerio, D. 198.
Ferri, Ciro 202.
Ferrucci, P. 198.
Finelli, G. 132.
Fiorentino, J. 153.
Fiori 46. 202.
Flaxmann 70.
— Grabdenkmal für Mrs. S. Morley, Gloucester, Kathedrale 271 f.
Flinck, G., d. Segen Jakobs, Z., Gemälde Rijksmus., Amsterdam 144.
Flötner, Peter 146—148.
— Kartenspiel 147.
— Pferdeköpfe 147.
— „die vier trefliche menner" 147.
— Z. in Basel 148.
— Erlanger Säulen 148.
— Triumphbogen 148.
Fohr, Karl 177.
Fontana, Carlo 14.
— Domenico 194.
— Giovanni 194.
— Lavinia 200.
— — d. Verkündigung 214.
— — Kopf e. Jünglings 215.
— Marcantonio 204 Anm. 29. 206.
Foraboschi, M. 199.
Forestier 78.
Francia 70. 229.
Franciscusmeister 156.
Francucci 203.
Francucho 19.
Franke, Meister 162.
Fraschetti 132.
Friedrich, C. D. 70. 75.
Fries, Bernhard 177.
— Ernst 176 f.
— H., Altarwerke 82.
— Wilhelm 177.
Führich 80.
Furini, F., Bildnisse d. Schwestern Salviati 225.

Gagnardi 104 Anm. 6.
Gagneraux, Bénigne 221.
Garofalo, Bekehrung d. Paulus, Rom, Gal. Borghese 101*. 102.

Digitized by Google

Garofalo, hlg. Familie 224.
— 228.
Gauthiez 28.
Gautier 28.
Geest, W. de, Bildnis e. jg. Mädchens 143.
— Rötelz. d. Versteigerung Bellingham-Smith, heute i. d. Slg. Hofstede de Groot 143.
Gelder, Aert de, Selbstbildnis, Petersburg, Eremitage 136.
— David u. Jonathan 144.
Gentileschi 199 f. 204. 228.
Gentili, G. P. 199.
Géricault 45.
Gheusen 140.
Ghezzi, Pierleone 218.
Ghiberti 51 Anm. 4. 54—63. 151—154.
— Paradiesestür (Jakob- u. Josefrelief) 151.
— Paradiesestür (Begegnung zw. Salomon u. d. Königin v. Saba) 151—154.
Ghirlandajo 259.
Gibbons, Grinling 272.
Gijzen, P. (Gijsels) 140.
Giocondo, Fra 172.
Giorgetti 12.
Giorgione, David 216.
— hlg. Sebastian 224.
— Literatur über 250—253.
— Moseslegende, Florenz, Uffizien 251.
— Paris-Auffindung, Fragment, Budapest 251 f.
— Jugendwerke bei d. Marquis of Northampton u. bei Herrn Frank J. Mather in Princeton, Amerika 252.
— Paris-Urteil 252.
— Gemälde d. Slg. Vendramin 252.
— Apollo-Tafel, Venetian. Seminar 252.
— Cassoni in Padua 252.
— Venus u. Amor in d. Wallace-Collection 252 f.
— Dresden, Venus 252.
— stehende Frau an d. Mauer, London, Diplomatengalerie 253.
— Fondaco-Fresken 253.
— die drei Philosophen, Wien 253.
— „Familie", Palazzo Giovanelli 253.
— „Horoskop", Dresden 253.
— kl. Gemälde (Nr. 1137), London, Nationalgalerie 253.
— „Fête champêtre, Paris, Louvre 253.
— „Konzert", Florenz, Palazzo Pitti 253.
Giotto 51. 52 Anm. 3. 53. 56 Anm. 2. 58. 62 f. 106 Anm. 2. 156.
Gock 174.
Gogh, van 46.
Goltzius, H. 141 f.
Gossaert, J., gen. Mabuse 23. 134.
Goudt 43.
Goya 47.
Goyen, van 43—45. 165 f.
Gozzoli 70.
Greco 160. 178.
Greuze, Serverus u. Caracalla 254.
Grien, Baldung 122 Anm. 1. 266.
Grimaldi, G. F., Landschaften 217.
Groß 45.
Grünewald 39.
Gubernatis, Pietro Paolo de 18.
Guidetti, Guidetto 171.
Guercino, Giov. Fr. Barbieri 201. 227.
Guidotti, Cav. P. 199.
Guidotti, P. 201.
Guyard 28.

Haas 28.
Hackert 178. 223. 228.
Händel 273.
Häusser 275.
Hals, Dirck 144.
Hals, Franz 2. 134 f. 140.
Hamann 168.
Hamilton, Gavin 220. 224.
Heem, J. D. de 134.
Heemskerck 174.
Helbig 28.
Heldmann, Ignaz 218.
Helst, B. v. d. 134. 144.
— männl. Bildnis 144.
Henner 28.
Heussen, Claes van 140.
Hildebrand 275 f.
Hirth 70.
Hobbema, d. Wassermühle, Teyler Mus., früher Slg. Verstolk van Soelen 145.
— Bilder i. Wallace-Mus., Rijksmus., d. Mus. i. Brüssel u. Chicago; Z. i. Brit. Mus. u. d. Graph. Slg. in München 145.
— Laantje van Middelharn's 167.
— angebl. Bilder v., in Amerika 168.
Hogarth, Büste v. Roubiliac, London, Nat. Portr. Gall. 272.
Holbein d. Ä., Altar in Augsburg v. 1508. 100.
Hollanda, Ant. da 22.
Hondecoeter, M. de 134.
Honthorst, G. 134. 140. 200. 228.
— Susanna 217.
Hooch, P. de, Schildwache am Torweg, Galleria Nazionale, Rom 136.
— Wirtshausszene bei Kerzenbeleuchtung, i. Bes. v. Hofstede de Groot 136.
— Abschiedsszene vor e. vornehmen Haus i. Bes. v. Julius Böhler 136.
— Küchenbild, Paris, Louvre u. in London 136.
— Schlafgemächer m. Staffage, Karlsruhe, b. Widener, in Amsterdam (v. d. Hoop) u. Berlin 136.
Horologium-Meister 245.
Houbraken 45. 137.
Houckgeest 142.
Hulswit, J. 144.
Hymans 28.

Ihne 5.
Ingres 45. 47. 80.
— Schlüsselübergabe Petri, Rom S. Trinità dei Monti (Original im Louvre 78).

Jank, A. 105.
Jones, Inigo 271. 275.
Jongh, Ludolf de 39.
Jordaens 41. 104.

Kaisermann, Franz 227.
Kalff 135.
Keilmann 175.
Kessel 251.
Kirchner 45.
Klee 45.
Knibbergen 43.
Kniep 177 f.
Knollenmeister 169.
Koch 178.
Koenbergk, L. 98 Anm. 3.
Kokoschka 45.
Knüpfer, Theodosius u. Athenais 39.
Krause, Joh. Ulr. 104.
Krug, Ludwig 41.
Kulmbach 39. 135.
Kunze, Taddäus 222.

Laboureur, M. 222. 228.
Lagoor, J. 134.
Lamberts, G. 145.
Lamers 104.
Lanfranco, G. 199. 205. 215. 222.
Langer 72.
Langlois, J. M., d. hl. Joseph m. d. Christusknaben. Rom, St. Trinità dei Monti 73*. 79 f.
Lapis, Gaetano 221.
La Tour 28.
Lauros, Filippo 217.
Leger 45.

Digitized by Google

Lehmbruck 175.
Leiden, L. J. v. 104.
Leinweber, R. 105.
Lemberger, G. 170.
Lemercier 275.
Lengles, Joh. 22. 26.
Leonhardshoff, Scheffer v. 76.
Levecq, Jac., Damenbildnis, Brüssel, Mus. 136 ff.
— Bildnis e. Jünglings, früher in der Slg. d. Herzogs v. Leinster, Carton in Irland 136. 137*. 138.
— Herrenporträt, ehem. Slg. J. Porgès in Paris 138.
— Bildnisse d. Dr. Joh. Gevaerts, d. Elisabeth van Ravesteyn, d. Adriaen Braats u. d. Margaretha vom der Graeff, alle i. Bes. d. Fam. Gevaerts v. Simonshaven i. Haag; männl. Bildnis im Rijksmuseum, als Leihgabe im Mus. in Dordrecht 138.
— Männerporträt, Paris, Slg. d. Gräfin de Broussillon, geb. Gréau 138. 139*.
— Rind, Studie, Slg. Earl of Howe, Gopsall 138.
Lévesque 28.
Levy 45.
Leyniers, D. 102 Anm. 1.
Liebermann 46.
Lingelbach, J. 146.
Lochner 162.
Lombardi, C. 171.
Lomi, Orazio, „Gentileschi" 199 f. 204. 228.
Longhi, M. d. Ä. 202.
— M. d. J. 194.
— O. 200.
— S. 195 f.
Lorenzetti, P. 106 Anm. 2.
Lorenzo, Fiorenzo di 229.
Lorrain, Claude 178. 253.
Lotter, Melchior 170.
Lotti, Lorenzo 229.
Lucatelli 218.
— Landschaften 224.
Ludovisi, Bernardo 14.
Lunders, chirurgische Operation 217.
Lunghi, Martino d. Ä. 193.

Maderna 7. 170 f.
Maderno, Carlo 194 f. 198. 200 f. 206.
— St. 195—198.
Maes, N. 134. 137 f.
— Mann a. Fuß e. Wendeltreppe horchend. Z. a. d. Slg. d. Earl of Dalhousie 144.
— Skizzen zu d. Bild „Christus die Kinder segnend", London, National Gallery 144.
Maes, N., Skizze zu d. „Verstoßung d. Hagar", Berlin 145.
Maglia, Michele, Doppelgrab Ercole und Luigi Bolognetti 12.
Magno, Marcantonio 199.
Manet 45. 259.
Manglard, Seestück 224.
Mantegna 15. 26. 41. 75. 124. 267. 270. 278.
Marchetti 222.
Mariani, Camillo 195 ff.
Maron, Anton 220. 221 Anm. 231.
Martini, Simone 40.
Masaccio 163. 259.
Massys, Cornelis 42.
Matisse 46.
Mazo 255.
— London, National Gallery, das „Duell" 259.
— Madrid, Prado, „Ansicht von Saragossa" 259.
Mazois 77.
Meer, Jan van, d. Ä. 2.
Meister, Amienser 169.
Meister Bertram von Minden 160.
Meister d. Jakobsleiter 170.
Meister d. Zackenblätter 170.
Meister F.-G. 20.
Meister J. 104.
Meister m. d. Würfel 20.
Meister Theoderich 159 ff.
Meister von Hohenfurth 160 f.
Meister von Wittingau 160.
Memling 134.
Memmi, Lippo, „d. hlg. Magdalena" u. „d. hlg. Augustin" 40.
Ménard 28.
Mengs 70. 219 f.
— Johannes d. Täufer 224.
— Parnaß 254.
— Augustus u. Kleopatra, Wien, Palais Czernin 254.
— Perseus u. Andromeda, Leningrad 254.
Menzel 255.
Messel 5.
Metsu, G., Kranke Dame m. Arzt u. Dienerin 142.
Meyer 28.
Michelangelo 24. 170. 194. 212. 215. 217.
— Rom, Vatikan, Capella Paolina, d. Bekehrung d. Paulus 102.
Miereveld 134 f.
Minne 175.
Mistorgi, Maino 192.
Mocchi, Fr. 195 ff.
Modigliani 46.
Mola, Giov. Battista 225.
Mola, Pietro Jacomo 218.
Molyn, Pieter 43 f.
Momper 43 f. 258.
Monnot, P. 222.
Monogrammist A. B. 39.
Monogrammist A. W. 170.
Monogrammist F. 85.
Montevarchi 195.
Monti, Giov. 222.
Moreelse 134.
Moro, Antonio 134.
Moser, Meerfahrt d. Heiligen, Tiefenbronn 162 Anm. 1. 163.
Mosscher, Jacob van 43.
Mostaert, Jan, „Ecce Homo" in d. Moskauer Bildergalerie, in d. Mater-Dolorosa-Kirche an d. Ordynka in Moskau, an dem Altar von Oultremont in Brüssel u. im Londoner Kunsthandel 40.
Munch 46.
Murillo, d. Bekehrung d. Paulus, Madrid, Prado 104.
— bewundert v. G. A. Wallis 178.
Muziano 200.
Myron 63.

Nebbia, Cesare, Fresken a. d. Passionsgeschichte u. Altarbild d. Gekreuzigten, S. Trinità dei Monti, Rom 192. 209.
Nelkenmeister, Bern, Johannesaltar 83.
Netscher 135.
— Mädchen, arbeitend b. Kerzenlicht 142 f.
Neumann, Balthasar 275.
Nieulandt 43.
Nissibis, Jakobus v. 176.
Noorde, Cornelis v. 141.
Novelli, Fr. 221.
Nucci, Av. 199.

Oggione, Marco da 213 Anm. 44.
Opfermann, K. 175.
Orcagna 149.
Orizzonte 218. 223 f. 228.
Orley, Barend van 15.
Ostade, Adriaen van 2.
Ottoni, Lorenzo 6—15.
— Rom, S. Giovanni in Laterano, hl. Taddäus 7. 11*. 13 f.
— Pesaro, Ateneo, Marmorkopf Urbans VIII. u. Ehrenstatue 12.
— — Piazza Maggiore, Restauration d. Brunnens 13.
— — Palazzo Publico, Büste d. Fabrizio Spada 13.
— Rom, Palazzo Barberini, Porträtbüsten 13.
— Kopenhagen, Glyptothek, Büste d. Antonio Barberini 13.

Digitized by Google

Ottoni, Neapel, Marmorfiguren für d. Vicerè u. Restaurationen 13.
— Rom, S. Francesco a. Ripa, Büste d. Orazio Mattei 13.
— Paris, Tuileriengarten, Kopie d. antiken Nil 13.
— Mantua, Palazzo Ducale, Porträt d. Duchessa Madre della Mirandola u. e. Prinzessin a. dems. Hause 13.
— Rieti, Dom, Heilige: S. Francesco, S. Prosdomico, S. Nicola di Bari, B. Colomba 13. Himmelfahrt Mariä m. zwei Putten, Marmorrelief über d. Altar d. hl. Barbara 14.
— Modell für Théodons Glaubensgruppe am Ignatiusaltar im Gesù in Rom 13, Marmorengel u. sitzende Christusstatue daselbst 13.
— Stuckmodell d. Fede für d. Taufkapelle von S. Peter in Rom 13.
— Rom, S. Peter, Putten am Grabmal d. Königin Christine 14. Grabmal d. Kardinals Francesco Barberini 14. Vorhalle, Fortezza 14. Kolonnaden 14.
— Rom, S. Ignazio, Engel 14.
— Forli, Chiesa della Madonna del Fuoco, zwei Engel 14.
— Büsten von Clemens XI. u. Alexander VIII. 14.
— Rom, S. Silvestro in Capite, S. Silvestro u. Puttengruppe 14.
— Rom, S. Maria in Trastevere, S. Giulio 14.
— Rom, S. Maria in Publicolis Grabmal v. Antonio u. Hieronima Santacroce 14.
— Rom, S. Maria in Campitelli, Altierikapelle, Altarelief 14. Gr. Kapelle d. hl. Anna, Marmorengel 15.
— Montecassino, Klosterhof, Statue v. Robert Guiscard 14.
— Rom, Pantheon, Anna mit d. kl. Maria 14.
— Rom, Palazzo Ruspoli, Büste d. Kardinals Marescotti 15.
— Ancona, Palazzo Comunale, Büste v. Innocenz X. 15.
Ovens, Juriaen, „Mädchen i. Begriff e. Huhn d. Kehle abzuschneiden" u. „Mädchen m. e. Blumenkorb", Harrachgalerie 144.
Overbeck 64. 70. 73. 75. 77. 80. 175.
Overbeck, „Rosenwunder d. hl. Franz", Assisi, Portiunkala 79.

Pacetti, Vincenzo 222.
Pacher 86.
Palamedes, Ant. 146.
Palladio 171. 273. 275.
Pallière, Geißelung Christi, Rom, S. Trinità dei Monti 78.
Palma Vecchio 215.
Pannini, Giov. P. 225.
Parisi, Francesco 220.
Parraca, A. 196.
Passignano 197. 204. 215.
— d. Kreuzabnahme 214.
Paudisz, Christoffel 144.
Paul 28.
Pécheux, Laurent 221.
Pelegrino, F. 85.
Pencz, G., Anbetung d. Könige (1884), Dresden, Gemäldegalerie 125.
— Pauluskopf, Bamberg, Galerie 125.
Penna, Ag. 222.
Pennil, Giovanni di Francesco, gen. il Fattore 15 f.
Permoser 271 f.
— Endymion 272.
— Atlanten-Herkules am Zwinger 272.
Perrault 275.
Perugino 70. 80. 102.
Peruzzi 173 f.
Peter, Wenzel 222.
— Tierstücke 224.
Petrarca 51 f.
Pforr 70. 77. 175.
Piazza, P. Cosimo 202.
Picasso 45.
Piccinino, G. P. 26.
Pierce 271.
Pietro, Sano di 99 Anm. 1.
Pinchart 28.
Pini, M., d. Bekehrung d. Paulus, Palermo, Mus. 102.
Piombo, Sebastiano del 16. 253.
— Madonna 225.
Pisano, G. 106 Anm. 2.
Pissarro 256.
Pomarancie 202. 215.
Pomis, G. A. de 194.
Ponte, Jacopo da, -Bassano 216. 224.
Ponzio, Flaminio 193 ff. 197 f. 201. 203. 205 f. 211.
Pordenone, Familienbildnis 214 f. 225. 228.
Porta, Tomaso della 211.
Potter, Paulus 134.
— Figuren u. Vieh am Wasserrand, Z., Oxford, Ashmolean-Mus., Gem. Slg. Six 145.
Potter, lieg. Schwein, Boymans Mus. 145.
— Pferde, Boymans Mus. 146.
— Pferd, Kuh, Amsterdam, Kupferstichkabinett 146.
— Schweineköpfe Amsterdam, Kupferstichkabinett 146.
— Ochse, Mus. Fodor 146.
— d. pissende Rind, Haarlem, Teyler-Mus. 146.
— Schafe, Brüssel, Mus. 146.
— Schaf, München 146.
— Hirtenlandschaft m. Kühen u. Schafen, Bremen 146.
— sitzende Bulldogge, Wien, Albertina 146.
— Kopien n. d. Bulldogge in d. Albertina u. e. Bild a. d. Slg. de Tournelles in d. Slg. d. verstorb. J. P. Heseltine 146.
— Louvre, Mutterschwein Z. 146.
— Chantilly, Schweine Z. 146.
— Z., London, British. Mus. 146.
— schlafende Hunde 146.
— Schweine, Versteigerung Heseltine 146.
— Kuh, Slg. Fairfax Murray, jetzt Slg. J. Pierpont Morgan 146.
— Wald m. Rehen i. d. Brunstzeit a. d. Versteigerung Bellingham Smith 146.
Poussin 178.
— N., Bacchanal 217.
Praet, Peter de 199.
Prestel 267.
Prestinari, Dom. 204.
Provenzale, Marcello 194. 195 Anm. 9.
— Mosaikporträt Pauls V. 225.

Quantin 28.
Quellin, A., Thynne-Denkmal, London, Westminster Abbey 272.

Raffael, 15—29. 70. 164. 170—174. 215. 228 f. 231. 259.
— Kartons m. Darstellungen v. Taten d. Apostel i. London 15, d. nach diesen gewirkt. Teppiche i. Vatikan 17. Ölkopien im Dom zu Meaux, 17.
— Die Blendung d. Elymas 16 ff.
— d. wunderbare Fischzug, d. Predigt d. Paulus, d. Opfer zu Lystra, Salomos Tempel 17 f. 21.
— d. Berufung d. Petrus, d. Heilung d. Gelähmten, Paulus i. Gefängnis 18.

Digitized by Google

Raffael, Steinigung d. Stephanus, d. Tod d. Ananias 18. 21.
— brief 60.
— d. Bekehrung d. Paulus 17 f. 21. 102.
— Zeichnungen einzelner Figuren a. d. Transfiguration 212.
— Grablegung a. d. Franziskanerkirche zu Perugia 212. 214. 216. 225. 227.
— Johannes d. Täufer 214.
— Madonna m. Kind u. Johannes 224.
Raffaello 149.
Rainaldi, Carlo 196. 202. 218.
— Girolamo 194. 196 Anm. 11. 197.
Raphon 176.
Rathlef, H. v. 175.
Ravesteyn 134 f.
Reder, Leandro 217.
Reiffenstein 70.
Reinhold 178.
Rembrandt 2. 41. 43. 124. 137 ff. 259.
— Radierungen 134.
— Selbstporträt, Leipzig 135. 139.
— Elisa im Hause d. Sunamiterin 135.
— Alexander d. Gr., Glasgow 135.
— Pallas Athene, Petersburg, Eremitage 135.
— Bildnis d. Marg. de Geer 135.
— Nachdenkl. Greis, a. d. Besitz d. Herzogs v. Devonshire 136.
— Porträt Aert de Gelders 136.
— Damenbildnis, 1845 Auktion Fesch 136.
— Predigerbildnis 1645, Slg. v. Carstanjen 136.
— Nackte Frau, Z. 141.
— römische Frauen vor Coriolan Z. 140*. 141*.
— Christus a. Teich Bethesda. Z. 141.
Renesse, C. A., Jünglingsporträt 142.
Reni, Guido 197. 201.
— Dorfhochzeit 217.
— Magdalena 225.
Rethel, A. 104.
Reti, Leonardi 14.
Reynolds 70.
Ribera 104 Anm. 5.
Ricci, Archita 201. 205.
— G. B. 199.
Richter, L. 70.
Righi, Tomase 222.
Riviera, Jacopo della 18.
Robert 28.
Rocchi, Gasparo 18.
Rogier, Kreuzabnahme, Madrid, Escorial 119.
Rohden, Martin v. 178.
Romanelli 18. 20.
Romano, Giulio 205.
— David u. Goliath 217.
Roncalli, Chr. 195.
Rosa, Salvator 217.
Roselli, L. 99 Anm. 1.
Rossellino, B. 171 f. 174.
Rossetti 195. 199.
Rossi, Mariano 222.
Rotati, Pietro 222.
Rottmann, Karl 177 f.
—s Vater 177.
Roubiliac, L. F. 271—273.
— Grabmal d. Herzogs v. Argyll, London, Westminster Abtei 271—273.
— Modell e. Ganymed f. d. Chelsea-Manufaktur 272.
— Warrendenkmal, London, Westminster Abtei 272 f.
— Modelle zu Bildnisbüsten, London, British Museum u. National Portrait Gallery 272, sieben Werke in Westminster Abbey 272.
— Bildnis Isaac Barrows, Modell i. Brit. Mus., London 272.
— Bildnis v. James Thomas, Hereford Cathedral 272.
— Büsten v. Hogarth u. Colley Cibber, London, Nat. Portr. Gall. 272.
— Gayhurst, Wrighte-Denkmal 272.
— Owen-Denkmal, Condover 272.
— Cowper-Denkmal zu Hertingfordbury 272.
— Shannon-, Hargrave- u. Nightingale-Denkmal 273.
— Myddelton-Monument zu Wrexham 273.
Rousseau, Henri 46.
Rubens 2. 41.
— Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie, Aktstudien 29—33*.
— Antwerpen, Kreuzaufrichtung 31.
— Slg. Ch. Rickelts u. Ch. Shannon, Rückenstudie e. Mannes 31.
— Madrid, Anbetung d. Könige 31.
— Slg. Franz Koenig, Aktstudie 31.
— Caen, Abraham u. Melchisedek 31.
— Paris, Louvre, Aktstudie 31.
Rubens, München, Versöhnung v. Esau u. Jakob 32.
— Paris, Slg. Jules Feral, Loth u. s. Töchter 32.
— Wien, Hofmuseum, vier Weltteile 33.
— Brüssel, Kgl. Mus., Schmiede d. Vulkan 33.
— München, d. Bekehrung d. Paulus 102. 104.
— Antwerpen, d. Kreuzabnahme 124.
— Lehrer v. van Dyck 164.
— Susanna 217.
Ruisdael, J. v. 44. 145. 164—168.
—s Vater 164.
— in Haarlem u. Amsterdam 164.
— Flachlandschaft m. Kornfeldern, New-York, Metropolitan-Museum 165*. 167.
— Bilder m. d. Schloß Bentheim 167.
— Mühle bei Wyk bij Duurstede 167.
— Strandbild, Amsterdam, Slg. A. Mensing 166*.
— Helmstede, Slg. v. Pannwitz 167*.
— Strandbild, Haag 168.
— Amstel-Ansicht, Budapest 168.
— Gemälde in Haarlem u. Moskau 168.
Rumohr 72.
Runge 70.
Rusconi, Terrakottaapostel, Paris, Louvre 149.
Ruskin 271. 273 f.
Ruysdael, Sal. 45. 165 f.
Rysbrack 273.

Sacchi, Andrea 18.
Sachs 28.
Sadeler 166.
Saenredam, P., Innenansicht e. gotischen Kirche 141.
— —Z., Brit. Mus. in London 142.
Saftleven 44. 134.
St. Cir, Ughes de 49.
Salimeni 222.
Sallwürk, S. v. 105.
Salvi, Nicola 219.
Salviati, Francesco, d. Geburt Christi 214.
Sangallo, Antonio da 172 f.
— Francesco da 172.
— Giuliano da 171 ff.
Santen, Johann von (Vasanzio) 194. 198 f. 201 f. 205 f. 214.
Santvoort, D. 134.
Saraceni, C. 199.

Digitized by Google

Sarto, Andrea del, vier Geschichten a. d. alten Testament 225.
Sassoferrato, Madonna 227.
Savery 166.
Savino, Domenico 205.
Scalvati, A. 199.
Schadow, G., Bacchus u. Ariadne 276.
Schadow, W., Grablegung, Rom, S. Andrea d. Fratte 67*. 74—76.
Schäfer, R. 105.
Scheemaker 271. 273.
Schick, G. 178.
Schinkel 5. 178.
Schongauer 124.
Schopf, Rüdig., v. Memmingen 99.
Schor, Paul 217 f.
Schwanthaler 86.
Schwind 77.
Scorel, J. v. 135.
Seghers, Hercules 3. 43 f. 134.
Seidlitz 28.
Seitz, A., d. Heimkehr d. verlorn. Sohnes, Rom, S. Trinità dei Monti 74*. 80.
— d. „klugen Jungfrauen", Rom, S. Trinità dei Monti 80.
Semprevivo 195. 199.
Sergel 276.
Signorelli 70.
Slevogt 46.
Sluter 162.
Snyders 41.
Sodoma, Christus a. d. Wege nach Golgatha 225.
Soest, Conrad v. 161.
Sonzino 197.
Soria 194. 198. 200 ff.
Springinklee 247.
Stati, Christ. 196.
Steen, Jan 134.
Stefani, Giovanni 13.
Steinhausen, W. 105.
Steinle, E. u. J. Tunner, Heimsuchung Mariä. Rom, S. Trinità dei Monti 72*. 79.
— d. Verkündigung, Rom, S. Trinità dei Monti 79.
Stern, Ludwig 225.
Stolker 134. 141.
Stoß, Veit 39.
Streeck, v. 135.
Swaerdecroon, B. 134.

Tassi, Apostino 204.
Tempel, A. v. d. 134.
Tempesta, A. 202. 204.
Teniers 2. 251.
Terborch, Gerhard 3. 135.
Terriglione, Giov. 218.
Théodon 10.
Thévenin 78.
Thorwaldsen 178. 227. 276 f. Heliodors Vertreibung, Relief 276.
— Venus u. Amor, Gruppe 276.
— Achilles und Penthesilea, Gruppe 276.
— Jason 276.
— Herkules u. Omphale 376.
— Psyche 277.
Thura, de 275.
Tieck, L. 178.
Tierce, J. B. 221.
Tintoretto 210. 259.
— Auferweckung d. Lazarus 225
Tischbein 70. 223 Anm. 83.
Tisio, Benvenuto, gen. Garofalo 102.
Tizian 24. 178. 210. 212. 228. 251 ff.
— Jesus als Gärtner 214.
— Diana m. drei Nymphen im Bad 214.
— Ausrüstung Amors 214. 216 f. 225.
— Himmlische u. irdische Liebe 214. 216 f.
— Madonna m. d. Kind 215.
— ein Porträt 217.
— Lukrezia 217.
— Bacchanal 216 f.
— Schaf, ein Lamm säugend 217.
— Christus m. d. Dornenkrone 217.
— Christus an d. Säule 217.
— Venus u. Amor 216 f.
— Abendmahl 217.
— Triumph d. Bacchus 224.
— Ganymed 225.
Totti 192.
Trippel, Davids Salbung 276.
Troyon, C., Meeresufer m. Fischen 40.
Tunner, J. u. E. Steinle, Heimsuchung Mariä, Rom, S. Trinità dei Monti 72*. 79.
Turner 47. 177.
Turquet 28.

Udine, Giovanni da 18. 20.
Uffel, Lukas van 163.
Unterberger, Christof 219 f.
Utrillo 45.
Uyttenbroeck 43.

Vaga, Perino del 39.
Valckenborch 166.
Valsoldo 197.
Vanaelst, Piero 19.
Vannelli, Giov. Bat. 218.
Vanni, C. 199.
— G. F. 195.
Vasari, d. hl. Hieronymus 217.
Vau, Le 48.
Vecchi, Giov. de' 200.
Veit 175.
— J., Christus v. Pilatus, Rom, S. Andrea d. Fratte 66*. 74—76.
Veit, Ph. 73.
— — Kreuztragung, Rom, S. Andrea d. Fratte 65*. 74 f.
— — Triumph d. Religion, Vatikan, Mus. Chiaramonti 68*. 76 f.
— — d. Religion, Frankfurt, Städel. Mus. 77.
— — Maria in d. Glorie, Rom, S. Trinità dei Monti 71*. 78 f.
— — Maria in d. Glorie, Darmstadt, Galerie 78 f.
Velazquez 178.
— Jagdbild, London, National Gallery 255—259. 257*.
— Ansichten aus Aranjuez, Madrid, Prado 258. 259.
— Calle de la Reina, Madrid, Prado 256. 259.
— Skizzen a. d. Villa Medici 256.
— Aranjuez-Allee, Madrid, Prado 258.
— Rokeby-Venus, London, National Gallery 259.
— Tritonenbrunnen, Madrid, Prado 259.
Velde, Adr. v. d. 134.
— Esaias v. d. 43 f.
— — Bildnis e. jungen Mannes 142*. 143*.
— Jan v. d. 43.
— — — — „Ignis" 44.
Venne, v. d. 45.
Vermeer van Delft 3.
Vernet, Jos. 218. 224.
Veronese, Paolo, d. Bekehrung d. Paulus, Petersburg, Eremitage 102.
— Europa, Slg. Borghese 210.
— Predigt d. Täufers 212.
— Johannes d. Täufer 214.
— Antonius, der d. Fischen predigt 216.
— Christus 225.
Victors, Joh., Jakob u. Benjamin (?) 135.
— d. beiden Mathematiker, früher bei Lord Lee of Fareham 135.
— Joseph, die Träume d. Bäcker u. Mundschenken deutend, in Woburn Abbey 135.
Vien 254.
Villani, Carlo 202.
Vinci, Leonardo da, Florabüste, Berlin, K. F. M. 2.
— Lehrer v. Marco da Oggione 213 Anm. 44.
— Christus u. d. Pharisäer 224.

Digitized by Google

Vinci, Maria 225.
— Feingliedrigkeit d. Form in s. Bildern 252.
Vincidor, gen. Bologna 19 f. 22.
Vinkeles, R. 145.
Vlaminck 45.
Vogel 76.
Vogelweide, W. v. d. 244.
Volterra, Dan. da 124.
Vliet, van 142.
Volterra, Daniele da, Kreuzabnahme Christi, Rom, S. Trinità dei Monti 78.
Vroom, Cornelis 165. 168.

Wächter 178.
Wael, Cornelis de 163 f.
— Lucas de 164.
Wais 76.
Wallis, Georg August 176—178.
— „Ave Maria" 178.
— Ossiandarstellungen 178.
Walsingham, A. v. 275.
Walter, Meister (?) 176.
Wechtlin, J. 39.
Wede, G. v. 198. Anm. 13.
Weenix, J. 134. 166.
Weyden, van der 134. 163.
Witte, Em. de 134.
— Fischmarkt, Z. 144.
— Fischmarkt, Lpzg., Mus. 144.
— Interieur, Slg. Lewis Fry 144.
— Fischmarkt, London, Nat. Gallery 144.
— Fischmarkt, München, Kunsthandel 144.
Witz, K. 81.
— Basel, Altar 82.
— —, Christophorus 82.
Witz, Neapel, Kirchenmadonna 82.
— Berlin, Kreuzigung 82.
Wohlgemut, Michael 176. 250.
Wolter, Meister 176.
Wouwermann, Ph. 134.
Wren 275.
Wutky, Michael 221.
Wykeham, William v. 275.

Zimmermann, Dominikus 275.
Zuccaro, Taddeo, Fresken i. Kastell Orsini 39.
— Hochzeitszug v. Alexander u. Roxana 39.
— d. Bekehrung d. Paulus, Rom, Galeria Doria 102.
— Christus, v. Engeln beweint 218.
Zurbaran 178.
Zwillingsmeister 169.

KUNSTSCHRIFTSTELLER.

Alberti, L. B. 58—63. 275.
Alker 170.
Alpatoff, M. 41. 159.
Amelung 108 Anm. 4.
Ameyden, Th. 209.
Ancona, P. d' 106 Anm. 2.
Andreewa, W. Schileyko- 40.
Antoldi 22.
Archenholz 223. 230.
Arezzo, Ristoro d' 51 Anm. 4. 52.
Armellini 15. 192 Anm. 4. 195 Anm. 10. 201 Anm. 21 u. 22. 202 Anm. 23. 230.
Aschhausen 195 Anm. 2. 198 Anm. 14. 201 Anm. 22. 203 Anm. 26. 204 Anm. 27. 206 Anm. 30. 211 Anm. 38. 213 Anm. 45.
Ashby, Th. 174.
Aufhauser, J. B. 106 Anm. 2.

Baglione 194 Anm. 8. 195 Anm. 9. 198 Anm. 13 u. 14. 202 Anm. 25. 203. 204 Anm. 27. 209. 230.
Baldeschi 14.
Baldinucci 12. 132. 148.
Ballot, M.-J. 47.
Bange, E. F. 146—148.
Bartoli, F. 23 f.
Bartsch 20. 75. 146. 266 Anm. 2.
Baudissin, Klaus Graf v. 176—178.
Becker 12. 22. 41. 44. 140. 210 Anm. 36. 221 Anm. 70 u. 75. 226 Anm. 94. 231. 235.
Beda 110.
Beenken, H. 33—38. 112—129. 250.
Beissel 96 Anm. 2.
Bellori 163.
Benkard 53 Anm. 2. 56 Anm. 2. 148 f.
Benndorf 107 Anm. 6.
Benois, A. 41.
Bentivoglio 194 Anm. 8.
Berliner, R. 84 f. 146—148.
Bertolotti 18 Anm. 2. 26 f. 198 Anm. 13.
Beschorner 271.
Bethe, E. 181. Anm. 1. 182 Anm. 2, 3. 186 Anm. 7.
Beyer, O. 105 Anm. 3. 174 f.
Bezold, v. 99 Anm. 7.
Bienkovski 107 Anm. 10.
Bilfinger 102 Anm. 5.
Billi, Ant. 57. 61.
Blant, Le 88 Anm. 4.
Bleibaum, Fr. 176.
Bloch, V. 39.
Blümel, C. 107 Anm. 3.
Bode, W. v. 1—6. 141.
Boinet, A. 93 Anm. 1.
Bolte, J. 266 Anm. 2.
Bombe, Walter 12. 15—29.
Bottari 14.
Braun, I. 98 Anm. 3.
Bredius 136. 140.
Briggs, Martin S. 271. 273—276.
Brinckmann, A. E. 130—133. 148 f. 170.
Briquet 122.
Brockes, F. 105 Anm. 1.
Brower 233.
Bruck, R. 98 Anm. 2.
Brun, Friederike 224 Anm. 86 u. 88. 230.
Brunn 107 Anm. 9.
Brunoff, N. 41.
Buberl 95 Anm. 1 u. 3. 99 Anm. 2.
Budde, Illa 29—33.
Burckhardt 3. 190 Anm. 12. 270.
Burdach, K. 110 Anm. 2.
Butzbach 239.
Bzovio 192 Anm. 1. 194 Anm. 8. 195 Anm. 10. 198 Anm. 14. 201 Anm. 20. 230.

Calosso, Achille Bertini 102 Anm. 4.
Cancellieri 17. 202 Anm. 25. 230.
Candidus 233.
Cantón 254.
Caravita 14.
Carus 228 Anm. 98. 230.
Casadei, E. 14.
Cassel, P. 151 Anm. 2.
Cassuto, U. 154.
Castiglione 60 Anm. 2.
Cats, J. 39.
Cavalcaselle 251.
Cavalieri 93 Anm. 4. 96 Anm. 4.
Cesare, R. de 231.
Chabaneau 49 Anm. 2.
Chateaubriand 64.
Charrington, J. 135.
Chattard 13 f.
Chledowski 231.
Chmelarz 23.

Digitized by Google

Christoffel 254.
Ciaconia 194.
Cir, Ughes de St. 49.
Clark, Kenneth 275.
Cloquet 110 Anm. 2.
Colasanti, A. 106 Anm. 2.
Conteneau, G. 46.
Conway 250—253.
Coulton, G. G. 274.
Courajod, Louis 3.
Cracas 219 Anm. 65. 220 Anm. 66. 222 Anm. 78. 223 Anm. 82. 224 Anm. 86. 227 Anm. 96 u. 97. 228 Anm. 98. 231.
Cürlis, H. 126.
Curletti 14.

Dalton, O. M. 93 Anm. 3. 157 ff.
Daniels 255.
Danis, Rob. 48.
Dehio 84. 99 Anm. 7.
Diez, Ernst 18. 21.
Dobroklonsky, M. 41.
Dobschütz, E. v. 87—111.
Dodgson, C. 140. 244—250.
Doering, O. 175 f.
Dörnhöffer 245.
Dollmayr 18 f.
Donovan 78 f.
Dormoy, M. 46—48.
Dreifuß, H. 266—270.
Dresdner, A. 271—277.
Duplessis 104 Anm. 1.
Durand 104 Anm. 1 240.

Eberlein, K. K. 69 f.
Eggers 174.
Ehl, Heinrich 175.
Ehrle, Fr. 172. 174. 212 Anm. 41.
Eichler, F. 100 Anm. 3.
Eicke, K. 176.
Einstein, C. 45 f.
Engelhardt, O. 183 Anm. 4.
Ephros, A. 40.
Ephrussi 266 Anm. 2. 267. 270.
Erra 14.
Escher 81. 99 Anm. 3.
Esdaile, K. A. 271—273.

Faber, H. 271.
Fabrikant 39. 41.
Falck, G. 144.
Falda 204 Anm. 29. 230.
Fäh 90 Anm. 2.
Falke, v. 159.
Félibien 163.
Felini 192 Anm. 4. 195 Anm. 9 u. 10. 197 Anm. 12. 198 Anm. 14. 199. 200 Anm. 18. 19. 201 Anm. 20, 21, 22. 202 Anm. 25. 204 Anm. 27. 208 Anm. 32. 211 Anm. 37. 219 Anm. 52. 230.
Fels, Gsell 221 Anm.
Fernow 219 Anm. 63.
Fiedler, Conrad 3.
Finke, H. 74.
Fiocco, G. 173.
Fiorillo 80.
Flechsig, E. 98 Anm. 2. 248 f. 277.
Fleck, L. 85 f. 174 f.
Focillon, H. 47.
Foerster, E. 64.
Forcella 13 f. 192 Anm. 3. 198 Anm. 13. 230.
Francucci 201 Anm. 22. 213 ff.
Frankl, P. 155. 168.
Fraschetti 13.
Frey, Dag. 171 ff.
— Karl 49 Anm. 1. 57 Anm. 1 u. 2. 60 Anm. 1. 170.
Friedländer, M. 40. 125. 269.
Fröhlich-Bum 252.
Furttenbach 204 Anm. 29. 211 Anm. 39. 214 Anm. 49. 230.
Furtwängler 28. 108 Anm. 3.

Ganz, P. 81 f.
Gardener 36.
Garger, E. 100 Anm. 1 u. 5. 106 Anm. 2. 107 Anm. 2.
Garrucci 88 Anm. 4.
Gaye 16.
Gelli 62 Anm. 2 u. 4.
Gerland 175 f.
Gerstenberg, K. 254.
Geymüller, H. v. 171 ff.
Giesau 108. 110 Anm. 2.
Giovannoni 171.
Gizzi 14.
Glaser 161.
Glück 31. 112. 114. 125.
Goebel, H. 102 Anm. 1.
Goethe 55. 64. 69 f. 76.
Goldschmidt, A. 101 Anm. 2. 182 Anm. 1. 186 Anm. 7.
Graf 37.
Gratzl, E. 84 f.
Graziadei, G. 24.
Gregory 95 Anm. 1. 96 Anm. 1.
Gretsch 39.
Grez, Verm. de 146.
Grimm, H. 64. 102 Anm. 1.
Grisebach 266 Anm. 1.
Gronau 20.
Groot, Hofstede de, i. Bes. v., P. de Hooch, Wirtshausszene b. Kerzenbeleuchtung 136.
— 134—146. 168.
— i. Bes. v., Rembrandt, röm. Frauen vor Coriolan 141*.
— i. Bes. v., W. de Geest, Rötelz. 143.
— i. Bes. v., Z. v. Paulus Potter 146.
Grosse, R. 42—45.
Grünbaum, M. 151 Anm. 1. 153 Anm. 4.
Grünrath 204 Anm. 29. 206 Anm. 30. 214 Anm. 49. 230.
Guiffrey 22. 266 Anm. 2.

Haack, F. 121. 123 ff. 126 ff. 244.
Haberditzl 31.
Habicht, V. C. 149 f. 162. 174. 176.
Haendcke, B. 82.
Hagen, P. 80.
Hager, Georg 33 f. 37.
Halm 156.
Hamann 33. 35 f. 168 f. 243.
Hamdi-Bey 107 Anm. 7.
Hannema, D. 140. 144.
Hardy, G. 47.
Hartlaub, F. G. 253.
Hasak 275.
Haseloff 218 Anm. 62. 274.
Hauck, A. 106 Anm. 3.
Haupt, Richard 149 f. 260—265.
Hauttmann 275.
Heidrich 118. 277.
Heise 75. 176.
Helbig 227 Anm. 96. 231.
Hempel 170.
Herder 69.
Hermanin, Fr. 100 Anm. 6.
Hildebrand 179 f.
Hind, A. M. 140. 145.
Hirsch, K. 98 Anm. 3.
Hölscher, U. 176.
Hoff, A. 175.
Hofmann, Th. 170.
Hogewerff 198 Anm. 13.
Holtei, Luise 178—180.
Holzinger 245. 250.
Hondoy 21.
Hornemann 276.
Hoseroff, J. 39.
Hourtig 78.
Houvet 109.
Humann 108 Anm. 1.
Humboldt, Caroline v. 226 Anm. 94.
— Wilhelm v. 226 Anm. 94.
Huyssen, Hendrik van 210. 217 Anm. 55. 225 Anm. 92. 230.

Ilg 23.
Irsch, N. 239—241.
Iwanoff, D. 41.

Jachmann, G. 183 Anm. 6.
Jameson 99 Anm. 1 u. 5.
Janner 34 Anm. 3.
Jessen, P. 85.
Jidkoff, H. 41.
Jones, H. St. 107 Anm. 10.
Jonghe, J. de 42.
Jovanovit 173.

Digitized by Google

Justi, C. 3. 255.
—, L. 250—253. 255—259.

Kästner 168 f.
Kallab 49 Anm. 1.
Kapeller 35.
Karlinger, H. 33—38.
Kauffmann, H. 170—174.
Kautzsch, R. 232—243.
Keller 110 Anm. 2.
Kemmerich, M. 106 Anm. 2.
Keyßler 210. 217. 225 Anm. 90 u. 92. 230.
Kleinmann 145.
Kleinschmidt, B. 106 Anm. 2
Knapp, F. 102 Anm. 2.
Koch 265.
Körte 107 Anm. 9.
Konradi, W. 41.
Kosmas Indicopleustes 90.
Kraus 106 Anm. 2. 110 Anm. 2.
Krautheimer, R. 49—63.
Kühnel, E. 155. 159.
Kugler, 84.
Kurth 278. 244—250.

Laborde 17 Anm. 5.
Landini, C. 58 Anm. 1. 61.
Landsberg 37.
Landsberger 254.
Lange 148. 276.
Lapis 221 Anm. 7.
Lenz, O. 181—191.
Leporeo, Ludovico 215. 230.
Levinson-Lessing, W. 41.
Lichtwark 160.
Liebreich 159—163.
Liisberg 149.
Lilienfeld, K. 136.
Lill 156.
Lippmann 267—270.
Lisenkoff, E. 41.
Löffler, K. 98 Anm. 1.
Loubier, J. 84 f.
Lücken, von 238.
Lugt, E. 41.
Lutsch, H. 100 Anm. 2.

Mackowsky 176—178.
Maerle 40.
Magliabecchiano 49 Anm. 1. 57. 61.
Malling 276.
Mander, C. v. 40.
Manetti 57. 60 Anm. 1.
Manilli 195. 204 Anm. 29. 205. 215. 216 Anm. 53. 217. Anm. 54.
Mariani 24.
Mariotti 228 Anm. 99. 229 Anm. 100. 230.
Martin, H. 190 Anm. 11.
Martin, W. 134. 164—168.
Mattioli, Pier Andrea 23 f.
Mayer, A. L. 104 Anm. 4 u. 5.
Meder 39. 121 f. 124. 126. 128 f.
Medici, Ulderico 20.
Melchiorri 78.
Mellaert 143. 146.
Mertens 104 Anm. 2.
Mettler 241 f.
Meyer, H. 64. 70.
— Julius 3.
Michalski 272.
Michel, I.-F.-M. 163.
Middeldorf, U. 83 f.
Milizia 219 Anm. 64. 223 f. 274.
Millet 157.
Möbius 108 Anm. 1.
Moes 44.
Montelatici 204 Anm. 29. 215 ff. 230.
Morelli 251.
Mühlmann, J. 242 f.
Müntz, Eugen 15—29.
Multzer, R. 110 Anm. 2.
Muñoz 13.
Muratori 76.

Nadler, J. 70.
Nekrasoff 41.
Neumeyer, A. 64—80.
Nibby 14 f. 79. 198 Anm. 13. 221 Anm. 70 u. 71. 222 Anm. 76, 78—81. 224 Anm. 85. 230.
Niebuhr 70.
Noack, Fr. 191—231.
Novelli 221 Anm. 73.

Oberziner, L. 23 f.
Oldenbourg, R. 102 Anm. 3. 177.
Olschki 55 Anm. 1. 59 Anm. 1.
Omont 92 Anm. 2.
Onulf 106 Anm. 3.
Oppermann, Th. 276 f.
Orbaan 12. 193 Anm. 2. 231.
Orlandi 12.
Ortolani 49 Anm. 1.
Ossat, d' 192 Anm. 1.
Overmann 98 Anm. 3.

Panciroli 195 Anm. 10. 200 Anm. 17. 201 Anm. 21 u. 22. 202 Anm. 23 230.
Panofsky 49 Anm. 1. 170.
Pappe, A. 41.
Pascoli 12 ff.
Passarge 155—157.
Passavant 16 f. 20. 153. 266.
Pauli, G. 126. 147. 266 Anm. 2. 267. 270 Anm. 6.
Perkins 40.
Pertz 107 Anm. 1.
Petraccone, E. 104 Anm. 5.
Pflaumern, Joh. H. v. 194. 195 Anm. 10. 201 Anm. 22. 204 Anm. 29. 230.
Pietsch, P. 170.
Pinchart 16.
Pinder, W. 100 Anm. 1. 107 Anm. 2. 156. 161.
Pistolesi 195. 221 Anm. 70 u. 75. 222 Anm. 76. 78—81. 224 Anm. 85.
Plato 274.
Platner 78.
Plinius 54.
Poensgen, G. 42—46.
Pollak 274.
Ponten, J. 104 Anm. 8.
Posterla 13 f.
Prior 36.

Quast 36.

Raczynski 64.
Ramdohr 218 Anm. 62. 220 Anm. 67, 68 u. 69. 222 Anm. 78. 223 Anm. 84. 224 Anm. 85. 225 Anm. 91. 230.
Reimers 147.
Reinach 107 Anm. 7.
Reiners-Ewald 240.
Rendtorff 98 Anm. 3.
Reumont, A. v. 192 Anm. 1.
Richmond, E. T. 155.
Richter, G. 232.
— J. P. 136 f.
Ridolfi, Carlo 214 Anm. 47. 215. 216 Anm. 51. 224 Anm. 89 230.
Riegel, H. 64.
Riegl 132. 149.
Riehl, Berthold 33. 35. 38.
Rintelen 53 Anm. 2.
Robert 35.
Röder 108 Anm. 2.
Roemer, E. 190 Anm. 12.
Röttigen 39.
Röttinger 147 f. 245.
Rogissart 230.
Roisecco 195 Anm. 1. 196 Anm. 11. 198 Anm. 13 u. 14. 201 Anm. 20 u. 22. 202 Anm. 24 u. 25. 204 Anm. 27. 206 Anm. 30. 217 Anm. 56. 225 Anm. 92. 230.
Rollfs 39.
Romanoff 39 f.
Roose 164.
Roosval, J. 260.
Rose H. 170.
— V. 95 Anm. 2. 96 Anm. 1.
Rosenberg 157.
— Jakob 164—168.
Rosenthal, Sh. 39—41.
Roses, M. 104 Anm. 3.
Rossi, Domenico de' 10 Anm. 1
Rufini 79.
Ruprich 35.

Digitized by Google

Salmi, M. 83 f.
Sandrart 163 f.
Sarre, F. 84 f.
Sassetti, A. Sacchetti 14.
Sauer 212 Anm. 41. 231.
Savels 95 Anm. 3.
Schäfer, Rud. 111.
Schaeffer, E. 163 f.
Schiller 70.
Schippers, Adalbert 238 f.
Schlegel, F. 64. 69 f. 74. 76.
Schlosser, J. v. 49 Anm. 1. 50 Anm. 12. 51 Anm. 2, 3. 53 Anm. 2. 54. Anm. 1—3. 55 Anm. 2. 56 Anm. 1 u. 3. 58 Anm. 1. 59 Anm. 2. 62. Anm. 2 u. 4. 63 Anm. 4.
Schmarsow, A. 152 Anm. 2 u. 5.
Schmidt, J. 41.
— P. F. 46. 175.
Schmidt Degener 139.
Schmitz, H. 112. 120.
Schnaase 3.
Schneider, H. 134. 136.
Schoenbach, A. 110 Anm. 2.
Schottenloher, K. 170.
Schramm 99 Anm. 4. 170.
Schtscherbatschewa, M. 41.
Schubring 153 f.
Schudt, L. 253.
Seligmann, L. 174.
Semrau, M. 151—154.
Serlio 171. 173.
Sidoroff 39. 41.
Silvagni 204. 226 Anm. 93. 230.
Siren 274.
Sitwell, Sacherevell 271.
Smith 138.
Soprani 163.
Sorg, Ant. 99.
Sotherion 156.
Spahn 76. 78.
Springer 107 Anm. 8. 244. 275.
Stackelberg 107 Anm. 5.
Stadtler, F. 245. 277 f.
Staël, Mad. de 177.
Staring, A. 144.
Stettiner, R. 108 Anm. 5. 190 Anm. 10.
Stifter, A. 86.
Stolberg 222 Anm. 78. 224 Anm. 85, 88.
Straub 110 Anm. 2.
Strzygowski 148.
Stuhlfauth, G. 174 f.
Suter, K. F. 135 Anm. 1.
Swarzenski 96 Anm. 2. 157.
Swoboda 83.
Strzygowski 157.
Sybel, L. v. 108. Anm. 3. 148.
Sydow, Eckart v 175.

Taja 14.
Terey 122 Anm. 1. 266 Anm. 1 u. 2.
Tessin, N. d. J. 274.
Teulière, La 10. 13.
Thausing 112. 252.
Thieme 12. 22. 44. 104 Anm. 5. 140. 210 Anm. 36. 221 Anm. 70 u. 75. 226 Anm. 94. 231.
Thode, H. 106 Anm. 2.
Thormählen 240.
Tichelen, van 104 Abb. 7.
Tieck 69.
Tietze, H. 95 Anm. 3. 98 Anm. 4. 128. 176.
Tietze-Conrat, E. 128.
Titi 12 ff. 192 Anm. 4. 195 Anm. 9. 196 Anm. 11. 197 Anm. 12. 198 Anm. 13. 200 Anm. 17 u. 18. 201 Anm. 21. 201 Anm. 22. 202 Anm. 23 u. 24. 230.
Tomassetti 192 Anm. 2. 206 Anm. 30. 218 Anm. 57. 224 Anm. 86. 227 Anm. 96. 231.
Toneatti, Niccolò 23.
Totti 192 Anm. 4. 196 Anm. 11. 197 Anm. 12. 198 Anm. 13 u. 14. 200 Anm. 17 u. 18. 201 Anm. 20—22. 202 Anm. 23 u. 25. 204 Anm. 27 u. 29. 206 Anm. 30. 230.
Trapesnikoff 39.
Tschajanoff, A. 41.
Tscheremouchina, N. 40.
Tynell, L. 260.

Ullmann, L. 153 Anm. 3.
Üxküll, E. v. 226 Anm. 93. 230.

Vaccaj 13.
Valentiner 144 f.
Vaes, M. 163.
Valesio 14.
Vanzolini 13.
Vasari 15 f. 18. 39. 49 Anm. 1. 55. 57 Anm. 1. 60 Anm. 1. 61 f. 174.
Vasi 230.
Vatasso 93 Anm. 4. 96 Anm. 2.
Vertue 271.
Venturi, L. 40. 49 Anm. 1. 55 Anm. 1. 60 Anm. 2. 67. 106 Anm. 2. 213 Anm. 42, 44 u. 46. 217 Anm. 56. 218 Anm. 61 221 Anm. 225 Anm. 91. 227 Anm. 96 u. 97. 231. 251.
Venuti, R. 12.
Vicchi 192 Anm. 1 u. 2. 200 Anm. 17. 201 Anm. 20. 203 Anm. 204 Anm. 27, 28 u. 29. 208 Anm. 32. 209 Anm. 33. 211 Anm. 38. 226 Anm. 93. 228 Anm. 98.
Villacerf 10. 13.
Villani, G. 50 f.
— F. 51—58. 61 ff.
Visconti, Ennio Quirino 18.
Vitruv 54. 58.
Volbach, W. F. 157—159.
Volkmann 218 Anm. 62. 223. 225 Anm. 90. 230.
Vollender, W. 162.
Vonderau, J. 232—238.
Vosmaer 136.
Voß 149. 171.
Voßler, K. 50 Anm. 2. 53 Anm. 2.

Waagen 4.
Wackenroder 69.
Wackernagel, M. 80.
Waetzoldt, W. 1—6. 62 Anm. 4.
Waldmann, E. 267.
Walpole, H. 271.
Warner 100 Anm. 3.
Watson, I. C. 183.
Weinberger, M. 270.
Weise 235. 237.
Wendland 82.
Westwood, J. O. 100 Anm. 3.
Wickhoff 21. 90. 190.
Wiese, E. 100 Anm. 2.
Wilamowitz-Möllendorf 274.
Willich 173.
Willis 104 Anm. 5.
Winckelmann 70. 181. 219. 222. 254.
Winkler, F. 277 f. 244. 247.
Winter, F. 107 Anm. 5, 7 u. 8.
Witt, Sir R. 134.
Wittkower, Rudolf 6—15.
Wölfflin 124. 148. 244. 277.
Wözl 23 f.
Woinoff, W. 41.
Worringer 159—163.
Wulff 157. 159. 178—180.
Wurzbach 44. 79.

Zani 99 Anm. 1.
Zgura, W. 41.
Zibermayr, J. 85 f.
Ziehen 88 Anm. 1.
Zimmermann, H. 170.

Digitized by Google

ORTS- UND PERSONENNAMEN.

Abersee, Wolfgangskirche am 86.
Abraham 214.
Acheloos 220.
Achilles 141. 221 f. 276.
Achmim-Panopolis 158.
Adam 120.
Adelheid 238.
Admont, Gebhardsbibel 95. 107 Anm. 1.
Adonis 214.
Aeneas 220 f.
Äskulap 220. 223.
Agnes, d. hl. 200.
Ainau 35 Anm. 1.
Aix 143.
Aktäon 226.
Albano 251.
Albaro 195.
Aldobrandini 206 Anm. 30. 211. 217. 224. 227.
— Olimpia 216.
— Pietro 224.
Alenson, H. 134.
Alexander d. Gr. 107. 135. 215. 227.
Alexander VII., Bernini, Grabmal 149.
Alexander VIII. 14.
Alexandria 157.
Alfede, Joh. Christ. de 176.
Alhagen 153.
Alinari 13.
Alissano 207.
Alkäos 227.
Almericis, Comes Virginius de 13.
Alpirsbach 37. 241.
Alost 27.
Alsfeld, Walpurgiskirche 168.
Altemps 203.
— Giov. Angelo 206.
Altenstadt 35. 37.
Althorp, B. Fabritius, Knabenbildnis 138.
Altötting 37.
Amann, Slg., München, Pietà 157.
Amaseia, Asterios v. 106 Anm. 1.
Ambrosius 244.
Amiens 168.
Amor 214. 217. 225 f. 252 f. 276.
Amsterdam, v. d. Hoop, P. de Hooch, Schlafgemach m. Staffage 136.
— Versteigerung (1729), C. Fabritius, rauchend. Soldat 136.
— Rijksmuseum, J. Levecq, männl. Bildnis 138.
— — G. v. d. Eeckhout, vier Hauptleute der Weinkäufer (1673) 140.
Amsterdam, Versteigerung Bellingham-Smith, W. de Geest, Rötelz. 143.
— Rijksmus., Hobbema, Wassermühle 145.
— — Flinck, d. Segen Jakobs 144.
— — Potter, Pferd, Kuh 146.
— — — Blättchen m. Schweineköpfen 146.
— J. v. Ruysdael in 164.
— Bewohner v. 166.
— Slg. A. Mensing, J. v. Ruisdael, Strandbild 166*.
Anakreon 227.
Ananias 88. 90. 93. 98. 195.
Ancona, Palazzo Comunale, Lorenzo Ottoni, Büste v. Innocenz X. 15.
Andernach 239.
Anderson 13.
Andreas 26. 176. 201.
Andromeda 254.
Anglona 207.
Anjou 274.
Anna, d. hl. 76. 119. 249.
— Selbdritt 244.
Antinoë 158 f.
Antiope 221.
Antonius 195. 202. 212. 216. 220 f.
Antorf 164.
Antwerpen 16. 19. 24 f. 163 f. 208.
— Rubens, Kreuzaufrichtung, Predella 31.
— — Kreuzabnahme 124.
Apollo 132. 220 Anm. 67. 222. 247. 252.
Aquileja 17 Anm. 3. 212.
Aquitanien, W. v. 106 Anm. 2.
Aranjuez 255.
Archylis 188.
Arco 277.
Arezzo 213 Anm. 46.
Argyll, Grabmal d. Herzogs v., London, Westminster Abtei 272 f.
Ariadne 276.
Armellini-Medici 19. 25.
Armida 204.
Aron 195 f.
Arras 107 Anm.
Arundel, Gräfin 164.
Assisi, Portiunkala, Overbeck, „Rosenwunder d. hl. Franz" 79.
— S. Francesco, Kreuztragung, Fresko 106 Anm. 2.
— Fresken d. Oberkirche 156.
Astafjewo, ehem. Slg. d. Grf. Scheremetjew 39.
Astalli, Flaminia 192.
Aterno 207.
Athanasius 197.
Athen, Athena-Nike-Tempel 107.
— byzant. Mus., Pietà, Ikone 156.
Athos 158.
Augsburg, Holbein d. Ä., Altar 100.
— Annakapelle 148.
— St. Ulrich 275.
Augustus 254.
Augustin 108 Anm. 4. 197.
Aurelius 211 Anm. 38.
Aurora 222.
Avalos, Tomaso d' 204.
Avignon 28. 159 f.

Babeau 28.
Bacchus 221. 224. 226. 276.
Bamberg, Porta Gratia 37.
— byzant. Stoff m. beritt. Kaiser 106 Anm. 2.
— Gemäldegalerie, G. Pencz, Pauluskopf 105.
— 150.
— Altar 163.
— Dom 168.
— Fürstbischof v. 203. 206. 211. 213.
Barberini, Kardinal Francesco 12.
— — Carlo 12 ff.
Baronius 201.
Barrow, I., Bildnis v. Roubiliac, Modell i. Brit. Mus., London 272.
Barsanti 157.
Bartoline, Gherardus de 25.
Basel 81. 190. 245 f. 241.
— K. Witz, Altar, d. hl. Christophorus 82.
— Univ.-Bibl. 99.
— Z. v. P. Flötner 148.
— — — Dürer 270.
— Ambrosiusausgabe v. 1492 244.
Bassano 250.
Baudouin 135.
Bayern, Kronprinz v. 72.
Bayern, Kurfürst Karl Theodor 219. 224. 230.
Bayonne, Dürer, d. Anbetung, Z. 127 f.
Bebenhausen, Klosterkirche 241f.
Becano, M. 208.
Becharo, Slg. 251.
Bellarmin 208.
Bellingham-Smith, Versteigerung

Digitized by Google

in Amsterdam, W. d. Geest, Rötelz. 143.
Bellingham-Smith, P. Potter, Wald m. Rehen i. d. Brunstzeit 146.
Belsser, Johann (Welser?) 16.
Bémont 28.
Benajahu 152 f.
Benedikt 120. 200.
Benjamin 135.
Bentheim, Schloß, Ruisdaels Bilder m. d. 167.
Bentivoglio, Enzio 204. 209. 213.
— Guido 194. 204. 208.
Berchtesgaden 37.
Berlin, Eröffnung d. K. F. M. 4.
— K. F. M., Altarreliefs von Pergamon 5.
— Nationalgalerie, Fresken d. Casa Bartholdy 72.
— K. F. M., K. Witz, Kreuzigung 82.
— Staatl. Mus., islam. Bucheinbände 84 f.
— Staatsbibl., Heisterbacher Bibel 95. Bibel d. 14. Jh. 96.
— K. F. M., Bellini, Pietà 119.
— Schloßmus., Landauerfenster 120.
— K. F. M., Dürer, Madonna 125.
— K. Kabinett, Dürer, Simson 128.
— K. F. M., P. de Hooch, Schlafgemach m. Staffage 136.
— Slg. Frau Dr. F. Goldschmidt, Pietà (Torso) a. d. Rottenburger Handel 157.
— K. F. M., Slg. Simon, Pietà 157.
— — Pyxis 157.
— prähistorische Slg., Bronzekessel 157.
— K. F. M., Die 40 Märtyrer 159.
— J. Bolte in 266 Anm. 2.
— K.-K., Baldung-Grien, „Die Söhne n. d. Leiche d. Vaters schießend" 266 Anm. 3.
Berlin-Dahlem, Plan e. Völkerkundemuseums, Kaiser-Wilhelm-Institut 4.
Bern 81. 110 Anm.
— Nelkenmeister, Johannesaltar 82.
Bernhard, d. hl. 195 f. 201.
Bernardinus, Bl. 25.
Bernward, d. hl. 176.
Berry, Riesenbibel d. duc de 96*.
Bertinoro 207.
Bertoni 14.
Bethesda 141.
Bethlehem 64.
Biburg 33. 35. 37.
Biburg, Tympanon m. Relief Christi 34.
— Grabstein d. Berta v. Biburg 34.
Bird, Francis 272.
Bismarck 5.
Bisigno 207.
Bissone 194.
Bitonto, Dom, Pietà 157.
Boehler, Julius, b., P. de Hooch, Abschiedsszene vor e. vornehmen Haus 136.
Bogenberg 37.
Bois, J. du 25.
Bologna 22. 197. 199 f.
Bonaparte, Jérome 18.
— Pauline 226.
Boncompagni, Eleonora 217.
Boncompti, J. G. 24 f.
Bonifatius 233. 236.
Bonn, Roettgen Pietà 157.
Borghese 133. 210. 217. 222.
— Familie 191—231.
— Pietro 191.
— Austino 191.
— Camillo 191 ff. 195. 218 f. 226 ff.
— Marcantonio 192 f. 193 Anm. 1. 204. 208. 215. 218. 220. 223 — 226.
— Ortensia 192 f.
— Girolamo 192.
— Scipione 102. 193. 203 f. 206. 208 f. 212 f. 215. 218. 223. 225. 229.
— Giovan. Battista 193. 204. 208. 211. 213. 216 ff.
— Francesco 193. 210. 228.
— Paolo 210. 216. 229.
— Giovan. Battista II. 218.
— Giacomo 218.
— Marcantonio III. 219.
— Paulus Quintus 230.
Borgia, Cesare 217. 225. 229.
Borgo S. Sepolcro 199.
Bourbon, E. de 266 Anm. 2.
Boymans, Mus., Potter, liegend. Schwein 145. Blätter m. Pferden 146.
Braats, Adriaan, Bildnis i. Bes. d. Fam. Gevaerts van Simonshaven i. Haag 138.
Bracciano b. Rom, Castell Orsini, Fresken Taddeo Zuccaros 39.
— Christ. Stati 196.
Braunschweig, Immerward-Kruzifix 37.
— Landesmuseum, Niedersächsischer Meister 161.
Braschi 18.
Breccia 207.
Bremen, Dürer, Herkulesstatuen 128.
Bremen, P. Potter, Hirtenlandschaft m. Kühen u. Schafen 146.
— Kunsthalle, Dürer, „d. Söhne n. d. Leiche d. Vaters schießend" Z. 266—270.
— — Z.n alter Meister 266 Anm. 2.
Breslau, Pietà 157.
— Grisebach in 266.
Briseïs 141.
Brocard 39.
Bröns 150.
Broussillon, Gräfin de, geb. Gréau, Slg. d., Paris, J. Levecq, Männerporträt 138. 139*.
Brüssel 15 f. 19. 21 f. 27. 107 Anm. 108 Anm. 5. 213.
— Kgl. Museum, Rubens, Schmiede d. Vulkan 33.
— — — Jac. Levecq, Damenbildnis 136 ff.
— Slg. d. Gräfin de Robiano 140.
— Mus., Hobbema, Wassermühle 145.
— — P. Potter, Schafe 146.
Bruno, Grabstein d. Presbyters, Hildesheim 176.
Brussa 155.
Buchanan 178.
Budapest 40.
— Kabinett, Dürer-Fälschungen 125.
— Museum, altchristliche Kunst 158.
— Ruisdael, Amstel-Ansicht 168.
— Giorgione, Paris-Auffindung, Bruckstück 251 f.
Bun 235.
Bushnell, John 272.
Busini 19.
Buxtehude, Altar 161.
Bywater 28.
Byzanz 156 f.

Cadier 28.
Cadore 251.
Caen, Rubens, Abraham u. Melchisedek 31.
Cäsar, Julius 211 Anm. 38.
Caffarelli, Francesco 192 f. 202.
Cagli 221.
Calais 22. 26.
Calvin 136.
Cambridge 109 Anm.
Camerino 203.
Camillus, M. Furius 222.
Caracalla 254.
Carmine 157.
Carrara 12. 14.
— Jacopo di 51.
Carstanjen, Slg., Rembrandt, Predigerbildnis (1645) 136.
Carton in Irland, Slg. d. Herzogs

Digitized by Google

v. Leinster, Jac. Levecq, Bildnis e. Jünglings 136. 137*. 138.
Casati 28.
Caserta 16. 207.
Cassandra 245.
Cassel 157.
Castelfranco 202. 250 f.
Castiglione 207.
Cathcart, Lord 72.
Caviglione 207.
Celtis 246 f.
Ceoli 206. 213.
Cento 194.
Chantelou 132.
Chantilly, P. Potter, Schweine Z. 146.
Chartres, Herzog v. 17 Anm. 4.
— Kathedrale, Superbias Sturz 109*. 110.
Chatsworth, Slg. d. Duke of Devonshire, Skizzenbuch van Dycks 163.
Chaulnes, de 29.
Chelsea-Manufaktur, Modell e. Ganymed v. L. F. Roubiliac 272.
Chequers 135.
Chicago, Mus., Hobbema, Wassermühle 145.
Chios, Nea Moni, Mosaiken 159.
Chiusi, Kathedrale 99 Anm. 1.
Chremes 184 f.
Chrisostomus 197.
Christophorus 246. 248.
Christus 19. 23 f. 26. 74 ff. 90 Anm. 92—95. 98 ff. 104. 106 Anm. 2. 111 f. 115. 118 f. 121. 123 ff. 141. 156 f. 196. 214. 216 ff. 225. 229.
Chrysogonus, d. hl. 201.
Cibber, Colley, Büste v. Roubiliac, London, Nat. Portr. Gall 272.
Cibo, Kardinal 10. 19 f.
Cicala, Vincenzo 214.
Cigoli 195.
Civitavecchia 164.
Civoli 196.
Claudius 207.
Clausse 28.
Clédat 28.
Clemens VII. 19. 12 f. 27 f.
Clemens VIII. 193—196. 200. 209.
Clemens X. 218.
Clemens XI. 14.
Cleopatra 141. 254.
Clesio, Bernardo 23 f.
Cleve 104.
Clovio, G. 100 Anm. 3.
Cluny 86. 238.
Coblenz, Pietà 157.
Coburg, Dürer, Geißelung (1502) 122.
— Pietà 156.
Coën, 18.
Colbert 17 Anm. 4.
Colonna 224.
Colonna, Agnese 219.
Como 194.
Compatri, Monte 206. 218.
Condover, Owendenkmal v. Roubiliac 272.
Consalvi 76 f.
Contarini 251.
Corvey 181.
Cosenza 207.
Cosmas 213. 217.
Cowper-Denkmal zu Hertingfordbury v. Roubiliac 272.
Crawford, Lord, Truhenbild m. d. Darstellung d. Königin v. Saba 153.
Cremona 22. 26 Anm. 1.
Crippa, A. 24.
Curtius 108 Anm. 4.
Cust 28.
Cybele 221.
Cyrene, Simon v. 74 f.
Czernin, Palais 254.

Dalhousie, Earl of, Federzeichnungen a. d. Slg. d. 144 f.
Dally 28.
Damaskus 87 f. 90. 92 f. 95 Anm. 2. 100. 106. 111. 155.
Damianus 213. 225.
Danae 227.
Daniel 196.
Danzig 157.
Daphne 132 f. 148. 222. 247.
Daphni 159.
Darmstadt, Galerie, Ph. Veit, Maria in d. Glorie 78.
— Hessisches Staatsarchiv 230.
David, Bernini 132 f.
— 144. 276. 195 f. 214. 216 f. 221.
Davus 184. 188.
Deggendorf 37.
Dejanira 220.
Delft, Kirchenmaler 142.
Demea 185.
Derenbourg 28.
Dettlinger 157.
Devonshire, a. d. Besitz d. Herzogs v., Rembrandt, nachdenkl. Greis 136.
— Slg. d. Herzogs v., v. Dyck, Skizzenbuch.
Dezza 193. 202.
Diaceto, Cam. de 25.
Diana 214 f. 217. 220. 224 ff.
Dido 220.
Diogenes 211 Anm. 38. 216.
Dionys 195 f.
Dominikus 196. 202.
Dordrecht, Mus., Jac. Levecq, männl. Bildnis 138.
Dortmund, Marienkirche, Gemälde 161.
Dresden, Kupferstichkabinett, Puttenreigen, Z. 21.
— Gemäldegalerie, Meister A. B., Zyklus a. d. Marienleben 39. 105.
— — Dürer, Christus a. Kreuz 125.
— — G. Pencz, Anbetung d. Könige (1884) 125.
— e. Verwandter Roubiliacs in 271.
— Giorgione, Venus 252.
— — sog. „Horoskop" 253.
— Mengs in 254.
Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie, Rubens, Aktstudien — 29—33*.
Wilhelm Schadow, Akademiedirektor in 76.
— Staatl. Kunstakademie, Bernini, Selbstporträt 130*. 131—133.
Dumesxil 28.

Eberbach 157.
Eckermann 55.
Eigil 233.
Eldruda 196.
Elias 92 Anm. 2.
Elisabeth, d. hl. 79.
Ely 36.
Emmaus 23. 27. 216.
Empoli 84.
Endymion 272.
England, Porträt Karls I. v., van Dyck 149.
— Büste Karls I. v., Bernini, Werkstattreplik, Kopenhagen, Rosenborgmuseum 149.
Erfurt, Predigerkirche, Hochaltar 98 Anm. 3.
— Pietà 156.
Erlafgegend 86.
Erlangen, Gumpertsbibel 95 Anm. 3.
— Univ.-Bibl., Geißelung 122. 129.
— P. Flötner, Säulen 148.
Errard 17 Anm. 4.
Erwitte 37.
Essen, Münster 168.
Este, Isabella d' 251.
Esther 151.
Estrée, Kardinal d' 10.
Europa 225.
Eva 120.
Ezechiel 196.

Fabritius, Carel 135.

Digitized by Google

Fabritius, Gebet v. d. Schlacht, Leipzig 135 Anm. 1.
— rauchend. Soldat, Amsterdam, Versteigerung (1729) 136.
Fabris, Hieronymus de 26.
Fareham, Lord Lee of 135.
Faustina 220.
Ferdinand I. 23.
Ferrara 102. 195 f. 212. 224. 231.
— hl. Cosmas u. Damianus a. S. Anna in 213.
— Gemälde a. d. Schloß 213.
Fesch, Auktion (1845), Rembrandt, Damenbildnis 136.
Ficino, M. 154.
Fiesole, Badia 84.
Finot 28.
Florenz 20. 51. 58. 154. 204. 211. 214.
— Staatsarchiv 25.
— Künstler d. Trecento in 54.
— Baptisterium, S. Miniato 83 f.
— S. Apostoli 84.
— Uffizien, Dürer, Kalvarienberg 128.
— C. Netscher, Mädchen bei Kerzenlicht arbeitend 142.
— van Dyck in 164.
— S. Spirito 172.
— Uffizien, Entwurf für S. Peter 173.
— Palazzo Guiccardini, nahe d. Boboligärten, Wohnung v. G. A. Wallis 178.
— Uffizien, Giorgione, Moseslegende 251.
— Palazzo Pitti, Giorgione, d. Konzert 253.
Fodor, Mus., H. Goltzius, Damenbildnisse 141.
— Potter, P., Ochse, Z. 146.
Forlì, Chiesa della Madonna del Fuoco, Lorenzo Ottoni, zwei Altarengel 14.
Forrer 157.
Frankenberg 168 f.
Frankfurt, Städel. Mus., Bildnis d. M. de Noirlieu 69*. 77.
— — — Ph. Veit, d. Religion 77.
— Lukaskirche, W. Steinhausen, d. Bekehrung d. Paulus 105 Anm. 3.
— Versteigerung Joh. Noll, E. v. d. Velde, Bildnis e. jg. Mannes 143.
— Oestricher Madonna 157.
— Dom, Dominikanerkirche, Liebfrauenkirche 168.
Frankreich, Henriette Maria v., Büste d., Bernini, Werkstattreplik, Kopenhagen, Rosenborgmuseum 149.
Franz, d. hl. 106 Anm. 2. 200.
Franziscus 106 Anm. 2. 196. 202. 212.
Frascati 192. 206 f. 214. 218. 227. 229.
Freiburg i. Br. 99. 157.
Freising, Krypta 36.
— Adalbert II. von 37.
— Wormser Werkleute in 243.
Freudenstadt 37.
Friedberg, Altar 162.
— Kirche 168.
Friedrich 234.
Fries, Krappfabrikant 177.
Fritzlar, Pietà 157.
— Paradies 168.
Frundsberg 16. 18.
Füßen 210 Anm. 36.
Fulda, Dom 232—235. 238.
— Abteikirche 237.

Gabium 224. 226.
Galli, Kardinal 206.
Gallus, Alexander 245.
Gaidoz 28.
Gaillardi, L. 26.
Galathea 221.
Galterottis, B. de 22.
— P. de 22. 25.
Ganymed 214. 225. 272.
Gayhurst, Roubiliac, Wrighte-Denkmal 272.
Geer, Marg. de 135.
Gelder, Slg. M. v., Ukkel, C. Fabritius, Raubüberfall 139.
Genua 163 f.
Genzano 79.
Georg, d. hl. 106 Anm. 2.
Geri, G. 213.
Gestoso 28.
Gevaerts, Dr. Joh., Bildnis i. Bes. d. Fam. Gevaerts v. Simonshaven i. Haag 138.
Geymüller 28.
Ghibellinen 192.
Gideon 152.
Giölbaschi 107.
Giovanelli, Palazzo, Giorgione, Familie 253.
Giovinazzo 207.
Girandon 108 Anm. 1.
Giraud 203.
Glatz, Madonna 160.
Glasgow, Rembrandt, Alexander d. Gr. 135.
Gloucester 271.
Glycerium 188.
Gnoli 28.
Godillot 28.
Göttingen 235.
Goldenkron 160.
Golgatha 225.
Goldschmidt, Frau Dr. F. 157.
Goliath 214. 217.
Gonzaga 22.
Gopsall, Slg. Earl of Howe, J. Levecq, Studie e. Rindes 138.
Gorion, Bin 266.
Gorkum, Haus Wevelinchoven 41.
Goslar 175 f.
— Museum, Flügelgemälde d. 14. Jhdts. 176.
Grabow, Altar 160 ff.
Graeff, Marg. v. d., Bildnis i. Bes. d. Familie Gevaerts van Simonshaven i. Haag 138.
Gran 196.
Grassis, Paris de 15.
Graubünden, Pietà 157.
Gravenegg, Abt von 234.
Graz, Tunner, Galeriedirektor in 79.
Gréau, Slg. d. Gräfin de Broussillon, geb. in Paris, J. Levecq, Männerporträt 138.
Gregor 92 Anm. 2. 94 Anm. 1. 197. 201.
Gregor XIII 194. 198. 225.
Grimani 100 Anm. 3.
Grossi, Ignazio 227.
Großkomburg 241.
Grünberg 222.
Grüninger 190. 245. 247.
Guastallo, Fürst v. 226.
Guiscard, Robert 14.

Haag, Slg. Man. später in Lugano, Abr. v. Dijck, Bildnis 137.
— Porträtausstellung (1903) 138.
— Bildnisse i. Bes. d. Familie Gevaerts van Simonshaven 138.
— J. de Bisschop 146.
— Ruisdael, Strandbild 168.
Haarlem 31. 168.
— Dirck Bouts aus, 134.
— Teyler-Mus., Hobbema, d. Wassermühle 145.
— — — Potter, d. pissende Rind 146.
— J. v. Ruisdael 164.
Hadamar 234 f.
Hadrian 203.
Hadrian VI. 21. 28.
Hagar 145.
Haina 168.
Hallein, Pfarrkirche 243.
Hammourabi, König von Babylon 46.
Hampton Court 146.
Han-Dynastie 47.
Hanfstengel 100 Anm. 5.
Hargravedenkmal v. Roubiliac 273.
Harlingen 143.
Harrachgalerie, Ovens J., „Mäd-

Digitized by Google

chen i. Begriff e. Huhn d. Kehle abzuschneiden" u. „Mädchen m. e. Blumenkorb" 144.
Havard 183 Anm. 5.
Heidelberg 70.
— Ausstellung romantisch. Maler (1919) 176 f.
— G. A. Wallis in 178.
Heiligenberg 241.
Heilsbronn 98 Anm. 3.
Heinemann, Galerie D., in München, J. Levecq, männl. Bildnis 138 Anm. 2. 139*.
Heinrich 238.
Heinrich, d. Hinker 150.
Heinrich II. 208.
Heinrich IV., Evangelienbuch 86.
— Erneuerung d. Doms zu Mainz 238.
Hektor 221.
Heliodor 276.
Helmstede, Slg. v. Pannwitz, J. v. Ruisdael, Strandbild 167*.
Hereford Cathedral, Roubiliac, Bildnis v. James Hereford 272.
Herkules 21. 211 Anm. 38. 222. 272.
Herodes 75.
Hersfeld,' Stiftskirche 235—238.
Hertingfordbury, Roubiliac, Cowper-Denkmal 272.
Heseltine, J. P., Slg. d. verstorb., P. Potter, Kopien n. d. Bulldogge in d. Albertina u. e. Bild i. d. Slg. de Tournelles 146.
— Versteigerung, P. Potter, Schweine 146.
Hesse, Eobanus 248.
Hessen-Darmstadt, Landgraf Georg v. 214.
Heyst, M. de 25.
Hieronymus 201. 217. 224. 247.
Hildesheim, Beverinsche Bibl. 95 Anm. 3.
— Pelizäus-Mus., alexandrin. Gußformen 108.
— als Kunststätte 175 f.
— Dom, Krypta 176.
— — Taufkessel 176.
— Kopfreliquiar d. hl. Bernward 176.
— Lambertikirche, Altäre a. d. St. Trinitatisspitalkapelle 176.
— Rittersaal, Madonna 176.
— Andreaskirche, Madonna 176.
— Paradies, Plastiken 176.
— St. Moritzkirche, Plastiken 176.
— Jakobus v. Nissibis, Kopfreliquiar 176.
— Michaelskirche, Altar 176.
Hildesheim, Kreuzkirche, Grabstein d. Joh. Christ. de Alfede 176.
— — Kreuzgang, Madonna 176.
Hirsau 241.
Hispen, van 41.
Hohenfurth 160 f.
Holzschuher 115 f.
Homburg a. Espe 168.
Hondedaeis, Federicus de 13.
Hoop, v. d., Amsterdam, P. de Hooch, Schlafgemach m. Staffage 136.
Howe, Slg. d. Earl of Gopsall, J. Levecq, Studie e. Rindes 138.
Hoye, Graf zur 104.

Ideville 28.
Ignatius 196.
Ildefonsus 197.
Ingelheim 158.
Innocenz 207.
Innocenz XII. 217.
Innsbruck, B. Fabritius, Tobiasbild 139.
Isola 207.
Iwanovo-Wosnesensk 41.
Jaegermeyer 21.
Jakob 26. 135. 144. 151.
Jandolo 218.
Jason 276.
Jeremias 196.
Jerusalem 87. 90.
— Felsendom 155.
Jesaias 196.
Jesi 199.
Joachim 119.
Joachimsthal, Meister J. 104.
Johannes 19. 74. 112. 114 f. 118. 123. 156. 195 f. 214. 224 f. 229. 235.
Jonathan 144.
Josefus 162.
Joseph 128. 135. 151. 195 f. 212—215.
Judith 214.
Julius 207.
Julius II. 15. 26. 28. 171.
Julius III. 17. 192.

Kaiphas 23.
Kamp 162.
Karl I. 272.
Karls II. Abreise v. England a. Scheveningen, J. de Bisschop 146.
Karl V. 192.
Karl Borromäus 197.
Karlsruhe, P. de Hooch, Schlafgemach m. Staffage 136.
Katharina, d. hl. 212.
Katharina II. 135.
Kefermarkt, Kirche 86.
Keller, A. v. 266 Anm. 2.
Kerjagu 28.
Kitor 152.
Kleinkomburg 241.
Kleopatra 202.
Knut d. Gr. 148.
Koberger, A. 99.
Koch, Slg. Victor, Rembrandt, d. röm. Frauen vor Coriolan 140*.
Koehler, Reinh. 266 Anm. 2.
Köln 24.
— Wallraf-Richartz-Museum 39.
— Slg. Wedel 40.
— Dürer, Madonna m. d. Wickenblüte 125.
— Wallraf-Richartz-Museum, sechsundzwanzigteilige Tafel m. d. Leben Christi 162.
König, Fr. 31.
— H. J. 210.
Königsfelden 162.
Konrad III. 242 f.
Konstantin 106 Anm. 2.
Konstantinopel 17 Anm. 1. 93. 158.
Kopenhagen, Rosenborgmus., Bernini, Werkstattrepliken d. Büsten Karls I. u. d. engl. Königin Henriette Maria v. Frankreich 149.
Kosmas 93.
Krems 221.
Ktesipho 185.
Kühlen 28.
Kutahia 155.
Kyrene 23.

Labande 28.
Laborde 17.
Lancelotti 227.
Landsberg, Herrad v. 109. 110 Anm. 2.
Lasteyrie, de 28.
Laurentius 176.
Lazarus 225.
Leda 227. 252.
Leinster, Herzog v., Slg. in Carton in Irland, J. Levecq, Bildnis e. Jünglings 137.
Leipzig 70.
— Univers. Kirche, Altar, Reiterbild 98. 100.
— Rembrandt, Selbstporträt 135.
— Fabritius, Gebet v. d. Mahlzeit 135 Anm. 1.
— Mus., E. de Witte, Fischmarkt 144.
Leningrad, Mengs, Perseus und Andromeda 254.
Leo X. 15 ff. 21. 26. 28. 102 Anm. 1.
Leon, Bibel v. 93. 94*.

Digitized by Google

Leopold Wilhelm, Erzherzog 112. 251.
Leubus, Pietà 156.
Lewis Fry, Slg., E. de Witte, Interieur 144.
Leyden, 41. 85. 109 Anm. 181.
— Codex Leidensis Vossianus, Illustrationen zu Andria 186*. 187*. 188*. 189*.
Liberius 195.
Lichas 220.
Likan, Joris v. 24.
Lille 21.
Linné 278.
Lippstadt, Jakobikirche 168.
Lipsius, J. 136.
— J. Witwe 136.
Livius 108 Anm. 4.
London, Slg. Samuel Woodburn 20.
— Handschriftenslg. 85.
— Brit. Mus., Queen Mary Psalter 100.
— Sloane Collection 100 Anm. 3.
— Brit. Mus., Miniaturenslg. 109 Anm.
— Dürer, d. Beweinung, H. 119.
— Ausstellung holländ. Kunst 134—146.
— Nat. Gallery, Jan Steen, Grisaille 134.
— Versteigerung, P. de Hooch, Küchenbild 136.
— Brit. Mus., P. Saenredam, Z. 142.
— Nat. Gallery, N. Maes, Christus d. Kinder segnend 144 f.
— Wallace-Mus., Hobbema, Wassermühle 145.
— Brit. Museum, Hobbema, Z. 145.
— Nat. Gallery, E. de Witte, Fischmarkt 144.
— British Mus., P. Potter, Z. 146.
— Vict. u. Alb. Mus., J. de Bisschop, d. Abreise Karls II. v. England a. Scheveningen 146.
— Tafeln v. Bertram v. Minden 161.
— er Times 1929 m. Abb. v. Ruisdaels Mühle bei Wyk bij Duurstede 167.
— Buchanan, Kunsthändler in 178.
— National Gallery, Velazquez, Jagdbild 255.
— — — Mazo, das „Duell" 259.
— — — Velazquez, Rokeby-Venus 259.
— Westminster Abtei, Roubiliac, Grabmal des Herzogs v. Argyll 271—273.
London, Westminster Abtei, Rubiliac, Warrendenkmal 272.
— Brit. Mus. u. National Portrait Gallery, Modelle zu Bildnisbüsten v. Roubiliac 272.
— Brit. Mus., Modell zu J. Barrows Bildnis v. Roubiliac 272.
— Nat. Portr. Gall., Büsten v. Hogarth u. Colley Cibber 272.
— Westminster Abbey, sieben Werke v. Roubiliac 272.
— — — Thynne-Denkmal v. A. Quellin 272.
— Anklageschrift d. Martino Becano 208.
— Diplomatengalerie, Giorgione, stehende Frau a. d. Mauer 253.
— Nationalgalerie, Giorgione, kl. Gemälde (Nr. 1137) 253.
Lorch 241.
Lorenz, d. hl. 210. 224.
Loreto 12. 207.
Lorsch, Pietà 157.
Lucca 22. 83. 199. 205.
— Volto Santo 159.
Lucina, S. Lorenzo 195. 196 Anm. 11. 204. Anm. 28. 230.
Lucrezia 217.
Ludwig d. Fromme 176.
Ludwig XIII. 48.
Ludwig XIV. 17. 22. 48.
Lübeck 72. 150. 161.
— Nachlaß Overbecks in d. Stadtbibliothek 80.
Lüneburg, Goldene Tafel 161.
Lünen 168.
Lüttich 107 Anm.
Lugano, Slg. Man, Dijck, Abr. v., Bildnis 137.
Lugt, Frits, J. de Bischop, d. Abreise Karls II. v. England a. Scheveningen 146.
Lukas 87 f. 175. 195 f.
Lullus 236.
Lund 260. 275.
Luther 170. 217.
Luzio 28.
Lyon, Museum 47.
— Oktavbibel 99.
— Geburtsort Roubiliacs 271.
Lyra, Nicolaus v. 2. 99.
Lystra 90 Anm.

Macchiavelli 217.
Mac-Leod 28.
Madrid, Rubens, Anbetung der Könige 31.
— Prado, Murillo, d. Bekehrung d. Paulus 104.
— Escorial, Casitta del Principe, Fapresto, d. Bekehrung des Paulus 104.
Madrid, Escorial, Rogier, Kreuzabnahme 119.
— Prado, Velazquez, Ansichten aus Aranjuez 255. 259.
— — — Calle de la Reina 256. 259.
— — — Aranjuez-Allee 258.
— — Mazo, Ansicht von Saragossa 259.
— Camillo Borghese, nach s. Rückkehr a. 193.
Magdalena 23. 117. 119. 124. 202. 214. 225.
Magdeburg, Dom, Südportal, Relief 110 Anm. 2.
Magnesia a. Mäander, Artemistempel 108.
Mailand, Dürer, Geißelung 121f. 129.
— Marcuskathedra, Elfenbeinreliefs 159.
— van Dyck in 164.
— G. A. Wallis in 178.
— codex Ambrosianus 181.
— Maino Mistorgi a. 192.
— M. Longhi a. 194.
Mainz, St. Stephan, Kreuzigung 162.
— St. Stephan, St. Quintin, d. ehemalige Liebfrauenkirche u. St. Klara v. reichen Orden 168.
— St. Alban 236.
— Dom 238. 240. 242 f.
Major 20.
Malfatti, B. 24.
Mallersdorf 37.
Malmedy 107 Anm.
Man, Slg., erst i. Haag, später in Lugano, Abr. v. Dijck, Bildnis 137.
Manetti, G. di 154.
Mantua 7. 22. 164.
— Palazzo Ducale, Lorenzo Ottoni, Porträts d. Duchessa Madre della Mirandola und einer Prinzessin aus demselben Hause 13. Christus i. Limbus, Kopie v. F. Campi 23.
— Markgraf von 15. 26.
— Giovan Francesco da 16.
— Herzog v. 164.
Manuello 154.
Marburg, Univ. 49 Anm. 1.
— Elisabethkirche 169 f.
— Schloßkapelle 168.
— Marienkirche 168.
Marcolini 23 f.
Marcus, Curtius 108.
Maria 23. 79. 86. 114. 116. 118f. 123 f. 128. 156. 200. 202. 214. 225.

Digitized by Google

Maria Alphäi 162 Anm. 1.
Maria-Laach 238 f. 241—243.
— Nikolauskapelle 239.
Maria Magdalena 162.
Marianus 35.
Marquard 234.
Marseille, Mus., Sarkophag 88 Anm. 4.
— 155.
— Van Dyck in 164.
Martin, d. hl. 106 Anm. 2. 107 Anm. 1.
Martin V. 171.
Massa 207.
Mather, Frank J. 252.
Mathilde, Schwester v. Jérome Bonaparte 18. 20 f.
Matthias 44.
Maulbronn 241.
Maximilian 247—249.
Meaux, Dom zu 17.
Mecheln 208.
Medici, Prinz. v. 164.
— Villa 256.
Melide 194.
Mendelsohn-Bartholdy 77.
Mensing, Slg. A., in Amsterdam, Ruisdael, Strandbild 166*.
Merck 223.
Merkur 220.
Merzig 240.
Messerich 240.
Messina 135.
Metternich 74.
Michael, d. hl. 176. 196.
Michiel, Marc-Antonio 15. 251.
Milon 221.
Minden 160.
— Dom 168.
Mingdynastie 47.
Miniato, Abraham da San 154.
Minucius 108 Anm. 4.
Minutolis, B. de 22. 25.
Mirandola, Pico della 154.
Mohr 177.
Molara 206.
Mondragone 206 f. 215.
Mondsee, Kloster 86.
Montecassino, Klosterhof, Lorenzo Ottoni, Statue v. Robert Guiscard 14.
Montepulciano 205.
Montmorency, Anne de 17.
Moosburg 33.
— Tympanon m. Abb. d. Bischofs Adalbert 36 f, Heinrichs II., Maria u. Castulus 37.
Morgan, Slg. J. Pierpont, P. Potter, Kuh 146.
Moritz, d. hlg. 146.
Morley, S. 271.
Moscioni 93 Anm. 2.
Moses 92 Anm. 2. 251.
Moskau, Mus. d. schönen Künste, dtsch. Holzrelief d. XVI. Jh. 39.
Moskau, Mus. d. schönen Künste, Denkmäler d. 40.
— Slg. Michalkoff, Damenbildnis 41.
— 168.
München, Pinakothek, Rubens Versöhnung d. Esau u. Jakob 32.
— Staatsbibliothek, islam. Bucheinbände 84 f. Legenda Aurea 95 Anm. 3. Miniaturensg. 100 Anm. 3.
— — Rubens, d. Bekehrung d. Paulus 102.
— — Kunstausstellung (1927) 105 Anm. 2.
— — Pinakothek, Dürer, Beweinung 115. 117.
— — — — B. Fabritius, Selbstporträt 136.
— Galerie D. Heinemann, J. Levecq, Männl. Bildnis 138 Anm. 2. 139*.
— Graphische Slg., Hobbema, Z. 145.
— Kunsthandel, E. de Witte, Fischmarkt 144.
— P. Potter, Schaf 146.
— bayrisch. Nationalmus. 156.
— Slg. Amann, Pietà 571.
— Pinakothek, Veronika 162.
— Bayrisch. Staatsarchiv und Staatbibl. 230.
Münster, Dom 95 Anm. 3. Portalskulpturen 99.
— Bischof Joh. IV. v. 104.
— Unnaer Pietà 157.
— Minoritenkirche 168.
Müntz, Achille 28.
Muffel 244.
Murray, Slg. Fairfax, P. Potter, Kuh 146.
Muteau 28.
Muys, Pier 40.
Myddelton-Monument zu Wrexham v. Roubiliac 273.
Mysis 184. 188.

Nadaillac 28.
Napoleon 78. 226.
Narni, Lucia de 246.
Narses 196.
Nasius, Fr. 25.
Nazareth 87.
Neapel 7. 12. 17 Anm. 1. 95 Anm. 3. 254.
— Lorenzo Ottoni, Marmorfiguren für den Vicerè u. Restaurationen 13.
— Alfonso u. Federigo v. 15. 26.
— K. Witz, Kirchenmadonna 82.
Neumünster 150.
New-York, Metropolitan Museum, J. Ruisdael, Flachlandschaft m. Kornfeldern 165*. 167.
Nienburg a. S. 168.
Nightingale-Denkmal v. Roubiliac 273.
Noirlieu, M. de, Bildnis d., Frankfurt, Städel. Mus. 69*. 77.
Noll, Joh., Versteigerung, Frankfurt a. M., E. v. d. Velde, Bildnis e. jg. Mannes 143.
Norderbarup 526.
Northampton, Marquis of 252.
Nouvel 18.
Novarra 199.
Nürnberg 99. 176. 244. 249. 270.
— Germ. Mus., Dürer, Beweinung 115 ff. 118 f.
— S. Lorenzkirche, Imhoffaltar 163.
— Ansichten v. Dürer 277.
Obermarsberg, Nikoleikapelle 169.
Oberrichter, Lord 272.
Odysseus 215.
Oesterley 266 Anm. 2.
Oestrich 157.
Olivares 256.
Oldenburg, Mus., Venetian. Herr, J. v. Scorel? 135.
Oliviriis, Annibal de Abbatibus 13.
Omphale 276.
Ortenberg, Altar 162.
Orvieto 192.
Osnabrück, Marienkirche, Hochaltar, Predella 162.
Ossian 178.
Oudewater, Gerh. David 134.
Oviedo 158.
Owendenkmal v. Roubiliac in Condover 272.
Oxford, Ashmolean Mus., P. Potter, Figuren u. Vieh am Wasserrand 145.
— codex Oxoniensis 181.
Ozoux 28.

Pacully 28.
Paderborn, Dom 168.
Padua, Arenakapelle, Giotto, Pietà 156.
— Van Dyck in 164.
— Dom 242.
— Cassoni v. Giorgione 252.
Palermo, Cappella Palatina, Mosaiken 89*. 90 f. 106 Anm. 2.
— Mus., Marco Pini, d. Bekehrung d. Paulus 102.
— Van Dyck in 164.
Palestrina 195.
Paliard, Comm. 20.
Palombara Sabina, S. Giovanni in Argentella bei, Fresken

Digitized by Google

a. d. Gesch. W.s v. Aquitanien 106 Anm. 2.
Pamphili 224.
Pamphilus 184.
Pannwitz, Slg. v., Helmstede, Ruisdael, Strandbild 167*.
Pantano 224.
Parikia a. d. Insel Paros, Hekatompyliani 159.
Paris 220 f. 251 f.
— Tuileriengarten, Lorenzo Ottoni, Kopie d. antiken Nil 13.
— Ecole des Beaux-Arts 15.
— Nationalbibliothek 15 f. 92 Anm. 2. 93.
— Fabrik d. Gobelins 17.
— Louvre, Ausstellung v. Raffaels Teppichen 18.
— — Kupferstich- u. Handzeichnungensammlung 21. Rubens, Aktstudie 31.
— — orientalische Altertümer 46.
— — chinesische u. japanische Lackarbeiten 47.
— — Ingres, d. Schlüsselübergabe Petri, Kopie in S. Trinità dei Monti in Rom 78.
— Daniele da Volterra, Kreuzabnahme Christi 78.
— Langlois in 80.
— Ausstellung schweiz. Malerei 82.
— Handschriftenslg. 85. 110 Anm. 2.
— Chantelou in 132.
— Louvre, P. de Hooch, Küchenbild 136.
— ehem. Slg. J. Porgès, J. Levecq, Herrenporträt 138.
— Slg. d. Gräfin de Broussillon, geb. Gréau, J. Levecq, Männerporträt 138. 139*.
— Louvre, P. Potter, Mutterschwein, Z. 146.
— — Bernini, Bibbianabozzetto, Veritasbozzetto 149.
— — Rusconi, Terrakottaapostel 149.
— — Alabasterpietà 157.
— Handel, Pietà a. d. Slg. Forrer 157.
— Louvre, barberinisches Diptychon 158.
— — Harbaville Triptychon 159.
— Meister Bertram, Tafelgemälde 161.
— Louvre, Bibliothek, Biographie van Dycks 163.
— Bibliothèque Nationale, Josefus-Handschrift 162.
— — — Entwurf zur Neugestaltung v. S. Peter in Rom 171 Anm. 1.
Paris, codex Parisinus 181. Illustration zu Andria 183*. 184*, zu Adelphen 185*.
— Arsenalbibliothek 190.
— Louvre, Hermaphrodit 200.
— Nuntius Bentivoglio 204. 208.
— Gemälde d. Slg. Borghese 225.
— antike Werke d. Slg. Borghese 226.
— Versteigerung d. Danaë v. Correggio 227.
— Louvre, Giorgione, „fête champêtre" 253.
Parma 199.
Paros, Hekatompyliani u. Hagios Konstantinos, Ikonen 159.
Pasing 37.
Passignano 195.
Pattison 28.
Paul III. 18. 28.
Paul V. 171. 191—199. 203 f. 206. 208 ff. 212—215. 217 f. 225. 230.
— gen. Adificator Maximus 194.
Pauli 266 Anm. 2.
Paulus 25. 27. 87—111. 125. 200.
Pavia 34.
Penthesilea 214. 276.
Perikles 274.
Perseus 254.
Perugia, Biblioteca Comunale 12.
— Brunnen m. Darstellung d. Monats Mai 106 Anm. 2.
— Franciscusmeister, Pietà 156.
— A. Tassi 204.
— S. Francesco, Baglionekapelle 212.
Pesaro, Ateneo, Lorenzo Ottoni, Marmorkopf Urbans VIII., Rest e. Ehrenstatue d. Papstes 12.
— Piazza Maggiore, Restauration d. Brunnens durch Lorenzo Ottoni 13.
— Palazzo Publico, Lorenzo Ottoni, Büste d. Fabrizio Spada 13.
— Rückkehr Ottonis aus 14.
— Dom, Predella 98 Anm. 3.
Peter, d. hl. 107 Anm. 1. 192.
Petersburg, Eremitage, Zchg. m. d. Darstellung d. Evangelist. Johannes 39.
— — P. Veronese, d. Bekehrung d. Paulus 102.
— — Rembrandt, Pallas Athene 135.
— — Aert de Gelder, Selbstbildnis 136.
— — G. Metsu, Kranke Dame m. Arzt u. Dienerin 142.
Petersdorf 150.
Petrus 22. 25. 90 Anm. 194 f.
Phaeton 221.
Phigalia, Apollotempel 107.
Philemon 100 Anm. 3.
Philipp, d. Schöne, Herzog 15. 27.
Philipp v. Spanien 259.
Piacenza 225.
Piccolomini 98.
Pilatus 23. 76. 127.
Pisa, Dom 83 f. 242.
— O. Lomi aus 199.
— Bankiersfamilie Ceoli aus 213.
Pistoja 83.
Pius VI. 223.
Pius VII. 17 f. 76 f. 228.
Philipp, Erzherzog 247.
Plutarch 247.
Pluto 149.
Policastro 207.
Polonghera, Graf 211 Anm. 37.
Polydamas 221.
Pomarancie 195.
Pomona 227.
Pompeji 107 Anm. 8.
Porgès, Slg. J., in Paris, Jac. Levecq, Herrenporträt 138.
Porta, Paolo della 211. 216.
Porzio, Monte 206.
Prag 163. 170.
— Sieg am Weißen Berg 200.
Preetz 260.
Priamus 221.
Princeton 252.
Prosenes, M. Aurelius 227.
Proserpina 149.
Prudentius 108 ff. 190.
Prüfening, Magdalenaaltar, Maske m. Taustab 34.
Psyche 221. 277.
Puyplat 28.
Pythia 220 Anm. 67.

Quandt, v. 72.

Rachulf 233.
Radegunde 196.
Radowitz, I. v. 99.
Ratgar 232—234.
Ratingen 168.
Raudnitz, Altar 160.
Ravengiersburg 240.
Ravello, Dom 106 Anm. 2.
Ravesteyn, E. v., Bildnis i. Bes. d. Fam. Gevaerts v. Simonshaven i. Haag 138.
Regensburg, Jakobportal 33.
— St. Jakob, Westbau 34. Schottenkirche, Figur d. Rydan 35—37. Beziehungen zu Moosburg 36.
— Domkreuzgang, Hartwigkapelle 34.
— Niedermünder- u. Schottenkirche 34.

Digitized by Google

Regensburg, d. hl. Wolfgang, Bischof in 85 f.
— St. Emmeram 86. Handschrift d. Paulusbriefe 91*. 92.
— Hüttenordnung v. 1459 274 f.
— Wormser Werkleute in 243.
Reichenau 92.
Reichenbach 241.
Reichenhall 37.
Reims 168. 181.
Remus 211 Anm. 38.
Rennes, Museum 21.
— Engelsmesse, Z. 246.
Rex, Thomas 16.
Rhodos 155.
Rickelts, Ch. 31.
Riechmann, A. 104.
Rieti 12.
— Dom, Lorenzo Ottoni, Heilige 13.
— — — — Himmelfahrt Mariä mit zwei Putten, Marmorrelief über d. Altar d. hl. Barbara 14.
Rinaldo 204.
Ripe 150.
Robiano, Slg. d. Gräfin, Brüssel 140.
Robiquet 28.
Roettgen 157.
Rom, Museo Petriano, Lor. Ottoni, Bozzetto 6—12. 8*. 9*.
— S. Giovanni in Laterano, Lor. Ottoni, hl. Taddäus 7. 11*. 13 f.; Giacomo Maggiore 14.
— S. Peter, Lor. Ottoni: Figuren über d. Chor- u. Querschiffsarkaden 7, Stuckmodell d. Fede f. d. Taufkapelle 13, Putten a. Grabmal d. Königin Christine 14. Grabmal d. Kardinals Francesco Barberini; Fortezza 14.
— Vatikan, Galleria delle Statue, Clodio Albino 10, Tritonkorso 10 Anm. 1.
— — Braccio Nuovo, Domitian u. Juno 10. Verbindung m. d. Belvedere 47.
— — Lorenzo Ottoni, Anna m. d. kl. Maria, Modell 14.
— — Stanzen u. Loggien 17.
— — Codices 93. 94*. 95. 96*. 97*. 98. 100.
— Palazzo Giustiniani, Domitian 10.
— S. Peter 10. 225. Kolonnaden 14. Vorhalle 17.
— Fabbrica di San Pietro 10. 16.
— Gesù, Ignatiusaltar, Glaubensgruppe von Théodon 10. 13.
— — —kapelle, Lorenzo Ottoni, Marmorengel u. sitzende Christusstatue 13.
Rom, Klassizismus um 1700 12.
— Ferrata-Schule 12.
— Accademia di S. Luca 12 f. 18.
— Pantheon 12. Lor. Ottoni, Anna m. d. kl. Maria 14.
— Gesù e. Maria 12.
— S. Anna de Funari 12.
— Palazzo Barberini, Lorenzo Ottoni, Porträtbüsten 13.
— S. Francesco a Ripa, Lorenzo Ottoni, Büste d. Orazio Mattei 13.
— Palazzo Montecitorio, Lorenzo Ottoni, Christus 13.
— Ripa Grande, Lorenzo Ottoni, Statue Christi 13.
— S. Croce de' Lucchesi, Lorenzo Ottoni, Marmorputten 13.
— S. Ignazio, Lorenzo Ottoni, Engel; Bernardo Ludovisi, Engel 14.
— S. Silvestro in Capite, Lorenzo Ottoni, S. Silvestro u. Puttengruppe 14.
— S. Maria in Trastevere, Lorenzo Ottoni, S. Giulio 14.
— — — — Publicolis, Lorenzo Ottoni, Grab v. Antonio u. Hieronima Santacroce 14.
— S. Maria in Campitelli, Altierikapelle, Lorenzo Ottoni, Altarrelief 14. Gr. Kapelle d. hl. Anna, Marmorengel von dems. 15.
— Palazzo Ruspoli, Lorenzo Ottoni, Büste d. Kardinals Marescotti 15.
— Sixtinische Kapelle 15 f. Geschichten d. Apostel Petrus u. Paulus 21 f. 26.
— Ausstellung von Raffaels Teppichen 16.
— Vatikan, Galleria degli Arazzi, Teppiche m. Szenen a. d. Leben Christi 18. 21—23, ihre Ausstellung im Louvre 22.
— Vatikan, Teppiche m. Kinderspielen 18—21.
— Galerie Corsini 20. P. de Hooch 136.
— Staatsarchiv 27.
— Casa Bartholdy 64. 74 f. 77.
— S. Andrea d. Fratte, Ph. Veit, Kreuztragung 65*. 74 f.
— — — J. Veit, Christus vor Pilatus 66*. 74.
— — — W. Schadow, Grablegung 67*.
— Zug deutsch. Künstler n. 68.
Rom, Vatikan, Mus. Chiaramonti, Ph. Veit, Triumph d. Religion 68*. 76 f.
— S. Trinità dei Monti, Ph. Veit, Maria in d. Glorie 71*. 77 f.
— — — E. Steinle u. J. Tunner, Heimsuchung Mariä 72*. 79.
— — — — — d. Verkündigung 79.
— Palazzo Zuccari, Fresken d. Casa Bartholdy 72.
— S. Trinità dei Monti, J. M. Langlois, d. hl. Joseph m. d. Christusknaben 73*. 79 f.
— S. Trinità dei Monti A. Seitz, d. Heimkehr d. verlorn. Sohns 74*. 80. D. klugen Jungfrauen 80.
— Casino Massimi 74.
— Kolosseum 77.
— S. Trinità dei Monti, Pallière, Geißelung Christi 78.
— — — Ingres, d. Schlüsselübergabe Petri (Original im Louvre) 78.
— Steinle in 79.
— S. Trinità dei Monti, Daniele da Volterra, Kreuzabnahme Christi 78.
— S. Isidoro 80.
— S. Paolo 93. 97.
— Gal. Borghese, B. Garofalo, d. Bekehrung d. Paulus 101*. 102.
— S. Maria d. Popolo, Caravaggio, d. Bekehrung d. Paulus 102. 103*.
— Gal. Doria, T. Zuccari, d. Bekehrung d. Paulus 102.
— Vatikan, Cap. Paolina, Michelangelo, d. Bekehrung d. Paulus 102.
— Paulusbasilika, Camuccini, d. Bekehrung d. Paulus 104.
— S. Giorgio in Velabro 106 Anm. 2.
— S. Quattro Coronati, Silvesterlegende, Fresko, 106 Anm. 2.
— S. Clemente, Alexiuslegende, Fresko, 106 Anm. 2.
— Mus. Mussolino, Relief 108.
— Palazzo Corsini, Kupferstichkabinett, Bernini, Selbstporträt 131*. 132—133.
— Gal. Nazionale, P. de Hooch, Rauchende Schildwache am Torweg 136.
— Coriolan vor 141.
— W. de Geest in 143 f.
— Campo Santo Teutonico, Pietà 157.

Digitized by Google

Rom, frühmittelalterliche Kunst in 157.
— Barsanti, thronender Gott Vater 157.
— Madonnenbilder 159.
— van Dyck in 164.
— S. Peter 170—174. 194 f.
— S. Susanna 171.
— S. Giacomo degli Incurabili 171.
— S. Francesca Romana 171.
— S. Caterina dei Funari 171.
— G. A. Wallis in 178.
— Roubiliac in 272.
— Studienreisen d. Architekten n. 275.
— Codex Vaticanus 181. Illustration zu Andria 187*.
— Familie Borghese in 191.
— Grundbesitz v. Marcantonio Borghese in 192.
— Geschichte d. Stadt 192 Anm. 1.
— Via delle Botteghe Oscure 192.
— S. Trinità dei Monti, Fresken a. d. Passionsgeschichte u. Altarbild d. Gekreuzigten v. Cesare Nebbia 192.
— Paläste bei S. Peter, S. Giovanni u. a. d. Monte Cavallo 193.
— zur Zeit Pauls V. 194.
— SS. Cosmo e Damiana, SS. Martina e Luca 198.
— Quirinalpalast, Palast d. Dataria 198.
— S. Paolo fuori 200.
— S. Agnese fuori 200.
— S. Pietro in Montorio 200.
— S. Maria della Vittoria 200 f. 226 Anm. 93.
— S. Maria Maddalena 200.
— Kornhäuser, Engelsburg, Kloster d. Convertite 200.
— Petersplatz, Springbrunnen 201.
— Fontäne auf Piazza Scossacavalli 291. Palast 213 f.
— Fontane del Mascherone unweit d. Engelsburg 201.
— S. Gregorio Magno 201.
— S. Sebastiano fuori le mura 201.
— S. Crisogono 201.
— S. Maria sopra Minerva 202.
— Palast Borghese 202. 210 f. 215 ff. 224. 226. 228.
— Borgo an Piazza Scossacavalli 203.
— Palast Rospigliosi 203.
— Kardinal Bentivoglio 204.
— Monti Parioli v. d. Porta Pinciana 204.
— Villa Medici 204. 221.
Rom, Vatikan, Belvedere 207.
— Villa Pinciana 208. 210. 214 f. 218 f. 227 f.
— Vatikan, Sala Regia 209.
— Palazzo Farnese 209.
— S. Maria dell' Anima 198. 209.
— Chiesa della Pace 209.
— Trinità dei Monti, Fresken 209.
— S. Maria Annunciata 209.
— Campidoglio 209.
— S. Maria Maggiore 196. 209. 214. 218.
— Palast im Campo Marzio 211. 215.
— Piazza Borghese 217.
— Trajansforum, Kapitol, Monte Cavallo, Piazza Colonna 217.
— Villa Albani 219.
— Kunsthistorikerkongreß 220 Anm. 66.
— Académie de France 221.
— Vatikan, d. antike Hochzeit d. Familie Aldobrandini 224.
— Monte Cavallo 225.
— Villa Giustiniani 227.
— — Olgiati-Bevilacqua 227.
— Vatikanisches Archiv u. Bibl. 230.
— Italien. Staatsarchiv 230.
— öffentl. Slg. klassischer Altertümer 231.
Romulus 211 Anm. 38.
Rossi, de 19.
Roswitha 246.
Roth 240.
Rothschild 229.
Rottenburg, Pietà a. d. —er Handel 157.
Rouen 275.
Roxane 227.
Rudolf, Kaiser 210 Anm. 36.
Ruffo, Graf in Messina 135.
Rye 28.
Rysbrack 272.

Saba, Königin v. 151 ff.
Sachs, H. 266 Anm. 2.
Sacon, J. 99.
Saint-Germain 158.
Saint Omer 181.
Salmacis 221.
Salomon 27. 151 ff. 266.
Salzburg 242.
Salviati 211. 224 f.
— Marianna 219.
Sangiorgi 229.
St. Arnulff 247.
St. Coloman 247.
St. Gallen 237.
St. Leopold 247.
St. Maximin 238.
San Michele di Pagano 164.
Sansaini 94.
Saloniki 158.
Salvatore, Kloster S. 84.
Salzburg, Carolinum, Tympanon 33.
—er Bibel v. 1428 100.
Saphira 195.
Saragossa 259.
Saulus 87 f. 92. 95.
Savoyen, Herzog v. 164.
Scheurl, Wappen d. Christoph 244.
Scheveningen 146.
Schlegel-Veit, Dorothea 74 ff. 78.
Schojoda 152.
Schonen 260.
Schotten, Altar 162.
— Bettelordenskirchen u. Liebfrauenkirche 168.
Schtekin 40.
Schtschukin 39 f.
Sebald, d. hl. 247.
Sebastian, d. hl. 224. 245.
Segeberg 150.
Seinguerlet 28.
Sempach, v. 72.
Seneca 214 ff.
Senis, Jacobo de 26.
Sergius 27.
Serverus 254.
Shannon, Ch. 31.
— - Denkmal v. Roubiliac 273.
Sidon 107 Anm. 7.
Siena 23. 83. 95 Anm. 3. 160. 191. 195. 199. 220. 222.
— Künstler d. Trecento in 54.
Sigismund 191.
Simo 184 f.
Simon 157. 195.
Simonshaven, Gevaerts van, Bildnisse i. Bes. d. Familie 138.
Simson 208. 239.
Six, Jan 134.
— Slg., Hobbema, Figuren u. Vieh am Wasserrand 145.
Sixtus V. 192. 194. 197 Anm. 12.
Smolensk, Staatsmuseen 39.
Soest 161.
—, Hohnekirche 169.
Soissons, S. Léger 168.
Sokrates 274.
Solimena, Rosa 212.
Sorg, A. 99.
Sorup 150.
Spencer 138.
Speyer 238. 242 f.
Stabius 247.
Stablo, Poppo v. 106 f.
Steinberg 157.
Stephanus 26. 162. 176. 200. 229.
Stolck 40.
Straßburg, Glasgemälde v. 98.
— St. Thomas 168.
— Grüningerausgaben 190.
— Holzschnittproduktion in 245.

Digitized by Google

Stratter, E. 100 Anm. 3.
Straubing 33. 36 f.
Striegau, Pfarrkirche 100.
Strozzi 19.
— Pietro 207.
Sturm 235 f.
Sturmius 232—234.
Stuttgart 98. 241.
Sungdynastie 47.
Susanna 149.
Sylvius, J. C. 136.
Sypher 28.
Syrus 185.

Tabira 195.
Tachard 28.
Taddäus 9. 10 Anm. 1. 13. 14.
Tarent 206.
Taverna, Kardinal 206.
— Villa 206 Anm. 30.
Terenz 181—191. 211 Anm. 38. 245 f.
Testa-Piccolomini, Vespasiano 204.
Theophilus 196.
Theresa 149.
Theseus 221.
Thioto 234.
Thomas, James, Bildnis d., v. Roubiliac, Hereford Cathedral 272.
Thynne-Denkmal v. Roubiliac, London, Westminster Abbey 272.
Tiefenbronn, Moser, Meerfahrt d. Heiligen 162 f.
Titus 134.
Toledo 197. 207.
Tolentino 225. 227.
Torlonia 203.
Totila 196.
Tournelles, Slg. de 146.
Traversari, A. 154.
Treysa, Totenkirche 168.
Tricoli, B. de 25.
Trient, Castello del Buon Consiglio 23 f.
— Dom, Bildwirkereien m. Szenen a. d. Leben u. Leiden Christi 23.
— Ansichten von Dürer 277.
— Konzil v. 217.
Trier, Thermen 158.
— Liebfrauenkirche 168.
— Abteikirche St. Matthias 239f.
— Dom, Ivograbbogen, Albero-Bogen, Hillinggrab 240.
— Porta Nigra, Simeonschor 240.
— St. Simeon 240.
Troizko-Sergiewskaja-Lawra 41.
Troja 214. 220 f. 225.
Tromp, Admiral 135.
Troyes, St. Nizier 110 Anm. 2.
Turchi, Agostino 22. 25.
Turin 164. 221.

Überlingen, Privatbesitz, Pietà 157.
Ukkel, Slg. M. v. Gelder, Carel Fabritius, Raubüberfall 139.
Ulbach 29.
Ulm, Eunuch 190.
Unna 157.
Urban VIII. 18.
— Bernini, Monument 149.
Urbino 26.
— Federigo v. 100.
Utrecht, Antonio Moro 134.
— Erzbischöfl. Mus., mittelrheinisch. Altar 161.
— J. v. Santen aus 194.
— G. v. Wede aus 198 Anm. 13.

Valencia, Juliano Fiorentino, Marmorrelief 153.
Valenciennes 109 Anm.
Valori 20.
Valsoldo 196.
Varro 274.
Velletri, Pallas v. 226.
Vendramin, Slg., Giorgione, Gemälde 252.
Venedig 23. 49 Anm. 1. 118. 157. 210. 242. 253.
— Bernini, Bozzetti d. Fiumi 149.
— Van Dyck in 164.
— S. Giorgio Maggiore 171.
— Dürer in 277 f.
— Seminar, Giorgione, Apollotafel 252.
Venier, Giovan Antonio 17.
Venus 210. 212. 217. 226. 252 f. 276.
Venzone 157.
Verdun 240.
Verona 40. 157. 173.
— Bibel von 96. 97*.
Veronika 23. 121 Anm. 1. 124. 162. 195.
Versailles, Trianon 48.
— Friedensvertrag 244.
Verstolk van Soelen, M. Hobbema, d. Wassermühle 145.
Vertumnus 227.
Vicenza 195.
Vigiù 195.
Vinardi 29.
Vinet 29.
Vitelleschi 218.
Vlissingen 144.
Volkmarsen 168.
Vorau, Antiphonar 99.

Wagner, K. 223 Anm. 83.
Waldemar 150.
Waldemar d. Gr. 265.
Walderbach 242.
Wallace-Sammlung, Giorgione, Venus m. Amor 252.
Warburg 168.
Warren 272 f.
Wassenberg 106 Anm. 2.
Weimar 170.
Werner 234 f.
Westminster, Herzog v. 146.
Wetter 168.
Wetzlar, Pietà 157.
— Kirche 158.
Widener, bei, P. de Hooch, Schlafgemach m. Staffage 136.
Wien, Kartons mit Putten in d. Albertina u. in Privatbesitz 21.
— Hofmuseum, Rubens, vier Weltteile 33.
— Friedr. Schlegel in 74.
— Steinles Rückkehr n. 79.
— Stephansdom 100.
— P. Breughel d. Ä., d. Bekehrung d. Paulus 102.
— Kunsthistor. Mus., Beweinung 112. 113*. 114. 119—121.
— Albertina, Dürer, Grablegung 114. 116*. 117 f.
— — — Beweinung, Z. (1519) 117.
— — — Grüne Passion 121. 126 f. 245 ff.
— — P. Potter? Kopie n. e. Gemälde i. Bes. d. Herzogs v. Westminster 146.
— — — sitzende Bulldogge 146.
— Galeriedepot, Dürer-Fälschungen 125.
— Museum, Depot, Dürer-Altarflügel 125.
— Akademie, B. Fabritius, Selbstporträt 136.
— Zn. Giuliano da Sangallos für S. Peter in Rom 172.
— Antonio da Sangallos Plan für S. Peter in Rom 173.
— in d. Darstellung v. Tietze 176.
— Albertina, Dürer, stehendes Pferd 267 f.
— St. Veit, Kreuzigung, Studie Dürers dazu 267.
— Genesis 190 Anm. 9.
— Giorgione, d. drei Philosophen 253.
— Palais Czernin, Mengs, „Augustus u. Kleopatra" 254.
Wies-Openheim 158.
Wildungen, Altar 161.

Digitized by Google

Windberg 36 f.
Witting 150.
Woburn, Abbey 135.
Wolf Dietrich 242.
Wolfgang, d. hl. 85 f.
Wolfhagen 168.
Worms, Dom 237. 242 f.
— otton. Burkard-Bau 243.
Wrexham, Myddelton-Monument v. Roubiliac 273.
Wrighte-Denkmal v. Roubiliac in Gayhurst 272.
Wrine 28.
Wyscherad 160.

Xanthos, Nereidenmonument 107

Yverdun 227.

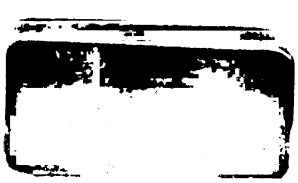
Zachariae, Th. 266 Anm. 2.
Zanobius 25.
Zaragoza, S. Pablokirche, Altar d. Damian Forment 90 Anm. 2.
Zelking 86.
Zimmer 177.
Zürich 81.
— Landesmuseum, Pietà 157.
Zwenigordskoi 29.
Zwiefalten, Martyrolog 98.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01756 1161



Digitized by Google

Digitized by Google